الدكتور / محمد غنيمي هلال

النقد الأدبي الحديث





النقد الأدبي الحديث

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال





عنوان الكتاب: النقد الأدبي الحديث

اسم المؤلف: الدكتور / محمد غنيمي هلال

تاريخ النشر: أكتوبر ١٩٩٧

رقم الإيداع: ٣٩٨١ .

الترقيم الدولي: I . S . B . N 977 - 286 - 182 -8

تصميم الغلاف: م. محمد العتر

الناشر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع

المركز الرئيسي: ٨٠ المنطقة الصناعية الرابعة

مدينة السادس من أكتوبر

ت: ٣٣٠٢٨٧ - ٣٣٠٢٨٩ / ٠١١

فاكس: ٣٣٠٢٩٦ / ٠١١

مركز التوزيع: ١٨ ش كامل صدقي - الفجالة - القاهرة .

ت: ٥٩٠٩٨٢٧ - ٥٩٠٨٨٩٥ / ٠٢

فاكس: ٥٩٠٣٣٩٥ /٠٢

ص.ب: ٩٦ الفجالة

ادارة النشر: ٢١ ش أحمد عرابي - المهندسين - القاهرة

ت: ٣٤٦٦٤٣٤ - ٣٤٧٢٨٦٤ / ٠٢

فاكس: ٣٤٦٢٥٧٦ /٠٢

ص.ب: ٢٠ امبابة

بسم الله الرحمن الرحيم

تقـــــديم

تمثلت نواة هـــذا الكتاب فى الطبعة الأولى من كتابى : المدخل إلى النقـــد الأدبى الحديث . وكنت قد قصدت فيه إلى تيســير ممارسة النقـــد الحديث للقارئ العربى ، على أساس نظرى منهجى لا يمكن أن يكمل – وبخاصة فى نقدنا العربى – إلا بتتبع الجانب التاريخى للنقد العالمى الذى تأثر به نقدنا العربى القديم ، وبالوقوف على الأسس الجمالية العامة التى أثرت فى نقدنا الحديث ولها مع ذلك مصادرها وأسسها القديمة ، لنصل نقدنا الحديث بالتيارات النقدية والأدبية العالميـــة التى لا غنى فى النهوض بأدبنـــا .

وفى الطبعة الثانية من كتابى السابق زدت فيـــه عمـــا كاد به أن يبلغ ضعف حجمه الأول . فأضفت إليـــه كثيراً من مذاهب النقـــد وفلسفاته الجمالية والإجتماعية ، وأكملت دراسة الأجناس الأدبيـــة .

وتبين لى عقب ذلك قصور تسميتى للكتاب بالمدخل إلى النقـــد الأدبى ، كمـــا نبين ذلك من كبار نقادنا المعاصرين ومنهم الصديق الأستاذ الدكتور محمد مندور ، وعلى رأسهم الأستاذ الكبير عباس محمود العقـــاد .

وقد زدت اقتناعاً بضرورة تغيير إسم الكتاب فى هـــذه الطبعة ، بعد أن أكملتها باستيعاب دراسة جميع مذاهب النقد الحديث ، والكشف عن التيارات المعاصرة وتقويمها ، مع ربطها بجوانب التجديد فى أدبنا المعاصر . فآثرت له هذا الإسم الجديد : النقـــد الأدبى الحديث ، كما تولد من مصادره الأولى القديمة ، وكما تطور على حسب فلسفات الجمال الحديثة ، ونظريات الأجناس الأدبية ، والمذاهب النقدية .

وإلى جانب الشروح والمذاهب التى أضفتها إلى هذه الطبعة ، قمت بتهذيب كثير عمـــا كتبته فى الطبعتين السابقتين ، وتشذيب ما سبق أن دونتـــه فيهما ، إما بالحذف

وإما بالتنقيح ، وإن بقى المنهج العـام واحداً ، وهو عرض تيارات النقـد وفلسفاته العالمية والعربية ، مع تعزيز الجانب النظري بالأمثلة والتطبيق على الآثار الأدبية ، عالميـة كانت أم محلية .

وما زالت غايتى الأولى من هـذا الكتاب هى غايتى من كتبى الأخرى فى النقد وفى الدراسات المقارنة ، ألا وهى دعم الوعى النقدى ، بإقامته على أساس نظرى عملى معاً ، عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظرى فى النقد بعد أن أصبح علماً من علوم الدراسات الأدبية كما هو شأنه اليوم بين أهل الآداب الكبرى العالميـة .

ومما يؤسف له أن هـذه الحقيقة — على وضوحها — لا زالت مثار جدال لدى بعض الأدعياء فى هذا المجال ، ممن يريدون أن يرجعوا بالنقد الأدبى إلى الوراء قروناً ضاربة فى القدم ، سابقة على عهد أفلاطون وأرسطو ، حين لم يكن للنقـد المنهجى وجـود . ولا يدرى هؤلاء أنهم بذلك يئدون النقـد ، ويخرجون فيه على ما استقر فى العـالم من قيم جمالية وأسس نظرية ، بها استحق النقد أن يسمى علماً من العلوم الإنسانية الأدبية ، كما شرحنا ذلك ، ودللنا عليه فى مقدمة هـذا الكتاب ، وكما يتضح أجلى اتضاح من ثنايا هذه الدراسة حتى فى المذهب التأثرى ذاته إذا فهم حق الفهم فى دعوة أصحابه أنفسهم (١) . ويقلل هؤلاء الأدعياء من أنبل مجهود فكرى ، وهو الجانب النظرى الذى هو أساس للجوانب الفنية والعلمية حتى فى العلوم التجريبية نفسها . فقد صار الطب علماً حين توافر له الجانب النظرى فى صورته التامة فى القرن التاسع عشر ، وكذلك العلوم الأخرى مما هو معلوم لا يحتاج إلى توضيح . ولا نريد أن نهبط بالنقد إلى مستوى المهن العلمية المحضة التى لم يتوافر لهـا — بعد — جانب نظرى ، ولا زالت تتعلم بمجرد الممارسة والاحتراف (٢) : على أننـا مؤمنون بأن هـذا العلم من علوم الدراسة الأدبية لا بد فيه — إلى جانب الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها — من التذوق والدربة والممارسة ، والوقوف على رصيد

---

(١) أنظر صفحات ٣٢٨ - ٣٣١ من هذا الكتاب .

(٢) نقصد التلمذة العلمية المحضة أو ما يطلق عليه apprentiship apprentissage كالحلاقة والحدادة والتجارة مثلا .

رحب من التجارب الأدبية فى مختلف الآداب ، شأنه فى ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظرى والعلمى معاً . وللناقد الأصيل ــ بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة ــ أن يمزج بين الآراء والنظريات فى ممارسة للنقــد ، أو يفضل بعضها على بعض فى وجهته الخاصة ، أو يتجاوزها جميعاً ليخلق جديداً ، ولكنه لن يبتكر شيئاً ذا قيمة ، ولن تتم له ملكة النقــد ما لم يحط بتراث الإنسانية فى هذا العلم . فليس من جديد جــدة مطلقة فى تاريخ الفكر الإنسانى ، ولا ابتكار دون رجوع إلى التراث العالمى والموضعى فى شتى موارده ، القديم منه والحديث ، وللناقد بعد ذلك حريته بالاطلاع والوعى الناضج ، كى تبين أصالته فى الوحدة الخالقة التى لا جمود فيها ولا تحكم .

من أجل هذا قد اتخذت النقد العربى ــ قديمه وحديثه ــ محوراً لهذه الدراسات تلاقيه مع تيارات النقــد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها .

ونعتقد أننا بعرضنا لاتجاهات النقد اليونانى القديم ، وتوضيحنا لأدق خصائصه ــ فى الباب الأول من هذا الكتاب ــ قد ألقينا ضوءاً لا غنى عنــه فى الكشف عن جوانب النقد العربى القديم أولا ، ثم النقد الحديث .

وذاك أن دراسة النقد العربى ، دون شرح أصالة هــذا النقد ومبلغ تأثره بسواه ، دراسة ناقصة يعوزها الجانب العلمى الذى يعنى به كل من يتصدى لدراسة النقــد وقضاياه دراسة علمية ، على نحو ما يقوم به الدارسون فى الآداب الحية الأخرى .

وفى دراستنا للنقد العربى القديم ــ فى الباب الثانى ــ حاولنا أن نوضح قيمة الجهد الذى قام ببذله نقاد العرب فى مختلف نواحيه وتفصيلاته ، ولكن فى ضوء النقــد القديم من ناحية ، ثم فى ضوء النقد الحديث من ناحية أخرى . ولذلك قسمنا هــذا الباب ــ على حساب الأجناس الأدبية وإدراك نقاد العرب لوحدة العمل الأدبى وصياغته ــ إلى فصول تتفق نوعاً من الاتفاق مع الفصول العامة التى بحثنا فيها فلسفة أرسطو ونظرياته المختلفة ، ثم حرصنا على أن تتشابه هذه الفصول نفسها مع النواحى التى يعنى بها نقاد العصر الحديث . وذلك كى يسفر هذا التقسيم ــ ما

اشتمل عليه من شرح — عن قيمة النقد العربى بالقياس إلى النقد القديم من جانب ، وإلى النقد الحديث من جانب آخر .

وخصصنا بالنقد الحديث الباب الثالث ، فبحثنا — فى فصوله الأربع — أسس الجمال الفلسفية وأثرها فى النقد الحديث ، ثم الشعر ونظرياته الحديثة ، ثم القصة كذلك ، مع مقارنتها بالمسرحية فى نواحيها القصصية وخصائصها الفنية ثم المسرحية فى تياراتها العالمية بعد أرسطو مع تقويمها وربطها بتيارات التجديد فى أدبنا الحديث .

وفى هذا الباب قد أوضحنا مبلغ إفادتنا من تيارات النقد الحديثة فى نواحى الأدب الفنية ، وفى تجديد الأجناس الأدبية ، ثم فى النظرة إلى وحدة العمل الأدبى وأهدافه . وفى هذا التجديد بعدنا كثيراً عن الموروث من أدبنا ونقدنا على سواء ، ولكنه بعد لا خوف منه ولا خطر فيه ، بل هو الخير كله . فكما لم تنقطع صلة أسلافنا القدامى بتيارات النقد فى الآداب الأخرى فى عصور نهضتهم — كما سيتضح هذا كل الوضوح من دراستنا — كذلك لم تنقطع ولن تنقطع هذه الصلة فى أدبنا الحديث ، كى ينهض النقد والأدب ، فيؤديا رسالتهما على نحو ما أدتها جميع الآداب العالمية التى سلكت نفس السبيل فى اتصالها بغيرها من الآداب . وسيتجلى ذلك فى شرحنا لمفهوم النقد الحديث وطبيعة التجديد فيه ، فى مقدمة هذا الكتاب ، ثم ثنايا دراستنا لمواطن التلاقى بين نقاد الآداب جميعاً ، وتعاونهم — فى صلاتهم الدائبة — على نضج المعانى الفنية والنهوض بالآداب القومية .

ومنهجنا فى هذه الدراسة قائم على العناية كل العناية ببيان وجوه الشبه والفروق — على سواء — بين النقد العربى وما سواه من النقد قديمه وحديثه . وذلك أن الاقتصار على وجوه الشبه — كما هو منهج بعض الباحثين — قصور وتضليل . وإنما تتضح الآراء وقيمتها ببيان أصولها التاريخية ، ثم ببيان تشابهها ومفارقتها لهذه الأصول ، مع شرح الأسباب التاريخية للمفارقات ، وذلك كى تتميز العناصر الأصيلة من العناصر الدخيلة .

ودراستنا هذه تاريخية علمية ، نورد الآراء والاتجاهات المختلفة فى مكانها من عصرها ، وقد نقف لنبين قيمتها فى عصرنا . ثم إننا نشرح النظريات المختلفة ، موحين

أحياناً برأينا ، مكتفين أحياناً أخرى بعرض هذه الآراء ليحيط بها الدارس ويميل إلى أيها شاء .

ووفقاً لمنهجنا التاريخى ، قد نذكر الفكرة أو النظرية فى مواضع متعددة تبعاً لمختلف العصور ، ومختلف الكتاب ، ومن اليسر أن يتتبعها القارىء مستعيناً بالفهرس العام ، ثم بفهرس المعارف فى آخر الكتاب .

وفى ضوء هذا المنهج يتبين أن النقد العربى كان — فى عاقبة الأمر — محور هذه الدراسة ، بجلاء أصوله ومصادره ، وشرح مكانته ، والإرشاد إلى الحديث من الاتجاهات التى سرت إليه ، أو التى ينبغى أن يعتد بها فيه .

وقد بينا قيمة النقد العربى القديم بياناً لم يشبه أدنى تحامل عليه أو تعصب له . غايتنا من وراء ذلك هى البحث الصادق عما يعوزه ويكمل به . وقد أخذ النقد الغربى فى العصر الحديث يبحث عن نواحى هذا الكمال ، وقد سار إليها بخطى حثيثة ، وسار الأدب العربى وراءه فى نفس الطريق . وهذه طبيعة الأشياء التى لا تقف أمامها قوة من القوى ، ولا يعوقها عائق .

ثم إننا لا نورد النصوص الأدبية إلا للاستشهاد بها على نظريات النقد التى نؤرخ لها ، كى تتضح بها هذه النظريات ، ولا ندرسها فى ذاتها ، لأننا نؤرخ فى هذا الكتاب للنقد لا للأدب ، فلا ننقد النصوص الأدبية إلا فى هذه الحدود .

وقد قصدت — فى باب النقد الحديث — إلى ضرب أمثلة من الآداب العالمية الأخرى ، وبخاصة فى القصة والمسرحية ، وحرصت على أن أورد كثيراً من أسماء القصص التى ترجمت إلى العربية ، وذكرت خلاصة لأكثر ما استشهدت به من هذه القصص التى لا أعلم أنها ترجمت ، وإنما أكثرت من الاستشهاد بآداب الغرب فى القصص والمسرحيات ، لأن هذين الجنسين الأدبيين سبقتنا إليها تلك الآداب عصوراً طويلة ، فخير للدارس أن يفيد فى النواحى الفنية أولا من تلك المصادر ، وبخاصة من الكتاب العالميين : قصصين أو مسرحيين ، على أنى لم أغفل الاستشهاد بالنتاج الأدبى لنوابغ كتاب العرب القصصين والمسرحيين .

هذا ، وقد حرصت على ألا تقف دراستى هذه عند بيان القيمة التاريخية لنظريات النقد ، ودلالاتها على خصائص ما أزدهرت فى ظلاله من أدب فى مختلف العصور ، ولكنى حرصت مع ذلك على أن يكون فى هذا العرض التاريخى ما يكشف عن القيم الحديثة للنقد الأدبى بوصفه علما يؤرخ لجانب هام من جوانب الفكر ، ثم ما يكشف عن الجهد العالمى المشترك الذى يتعاون على بذله كبار المفكرين من مختلف الأمم فى دراسة الأدب : خصائصه الفنية ، وخطره فى تصوير سرائر النفوس ، وفى توجيه الوعى القومى والإنسانى .

وفى هذا كله يتضح أن هذه الدراسة تتضمن دعوة : هى بناء النقد على أساس علمى موضوعى لا يقضى على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم فى أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة فى الأدب ، حتى نقضى على الأدعياء فى هذين المجالين ، وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللإنسانية ، مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا فى العصر مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا فى العصر الحديث ، غير متخلفين ولا متوانين . فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعى الأمة فى آمالها الكبيرة ومثلها ، من وراء التصوير الصادق لواقعها ، فيما يشف عنه من إمكانيات أو يوحى بها ، فإن النقد هو وعى الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على سواء .

محمد غنيمى هلال

مقدمة

المفهوم الحديث للنقد الأدبى

أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا هو الفصل بين النقد — بوصفه علماً من العلوم الإنسانية له نظرياته وأسسه — وبين النقد من حيث التطبيق . فمن الواضح أن هذه النظريات والأسس لا تتوحد مع النتاج الأدبى بوصفه عملا فردياً ، فهى لم توجد ولم تتم متجردة من الأعمال الأدبية فى مجموعها وملابساتها ، ولكنها نتيجة لعمليات عقلية تركيبية مبدؤها النظر الدقيق والتأمل العميق للنتاج الأدبى ، وثمرتها التقويم لهذه الأعمال فى ضوء أجناسها الأدبية وتطورها العالمى . وإذن لا منافاة بين النقد نظراً وعملا ، بل لابد من الجانب الأول ليثمر النقد ثمرته ، بتقويم للعمل الأدبى ، صادر عن نظريات تبين عن الملتقى العام للمعارف الجمالية واللغوية فى تاريخ الفكر الإنسانى . وهى غير معزولة — طبعاً — عن التجربة الأدبية ، كما يزعم بعض أدعياء النقد وأعدائه الذين ينعى على أمثالهم جون استيوارت ميل فيما قاله من قبل (عام ١٨٣١) هذا الرجل نظرى — يقولها بعض الناس ساخرين — فتتحول إلى نعت ظالم جديب كلمة تعبر فى حقيقتها عن أسمى جهد للفكر الإنسانى وأنبله » .

ويقوم جوهر النقد الأدبى أولا على الكشف عن جوانب النضج الفنى فى النتاج الأدبى ، وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل . ثم يأتى بعد ذلك الحكم العام عليها (١) فلا قيمة للحكم على العمل الأدبى وحده ، وإن صيغ فى عبارات طلية طالما كانت تتردد محفوظة فى تاريخ فكرنا النقدى القديم . وقد يخطىء الناقد فى الحكم ، ولكنه ينجح فى ذكر مبررات وتعليلات وتضليل على نقده قيمة ، فيسمى ناقداً ،

---

(١) أنسب المعانى الذى أخذ عنها النقد الأدبى فى العربية هو تمييز جيد للعملة الفضية أو الذهبية من زائفها ، مما يستلزم الخبرة والفكر ثم الحكم . وهو المعنى الأقرب من الأصل الاشتقاقى المرادف للنقد فى اللغات الأوروبية Criticism ، وهذه الكلمة مأخوذة من الفعل اليونانى Krinein ، ومعناه فى الأصل الحكم أو التفكير .

أنظر :

Jean Paulhan : Petite Préface à Toute Critique, Paris, 1951, P. 28-29.

Diccionairo de Literatura Espanola, articulo : critica. وهكذا .

بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد ، كما حدث للناقد العالمى : سانت بوف ، فى نقده لبعض معاصريه ، على حين لا نعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبى — دون تبرير فنى — ناقداً — ، وإن أصاب . إذ ما أشبهه حينئذ بالساعة الخربة ، تكون أضبط الساعات فى وقت من الأوقات ، ولكن لا يلبث أن يتكشف زيفهـا فى لحظات .

وأقدم صورة للنقد الأدبى نقد الكاتب أو الشاعر لما ينتجه — ساعة خلقه لعمله — يعتمد فى ذلك على دربة ومران وسعه اطلاع . وتقتصر أهمية هذا النوع من النقد على الخلق الأدبى . فكل كاتب كبير هو ناقد بالفعل أو بالقوة . ولكن نقده قاصر عن مهمة التوجيه والشرح ، وإن استمر هذا النوع من النقد مصاحباً للخلق الأدبى فى كل عصوره (١) .

وغالباً ما يكون النقد — فى مفهومه الحديث — لاحقاً للنتاج الأدبى ، لأنه تقويم لشىء سبق وجوده . ولكن النقد الخالق قد يدعو إلى نتاج جديد فى سماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب ، بعد إفادة وتمثيل للأعمال الأدبية والتيارات الفكرية العالمية ، ليوفق بدعوته بين الأديب ومطالبه الجديدة فى العصر . وهذا النوع من النقد مألوف فى العصور الحديثة لدى كبار الناقدين والمحددين من الكتاب ، وقد كان خاصة العباقرة الذين دعوا إلى المذاهب الأدبية فى مختلف العصور ، فساعدوا على أداء الأدب لرسالته ، وأسهموا كثيراً فى تجديده ، مع إرساء دعواتهم على فلسفة جمالية حديثة تضيف جديداً إلى ميراث الإنسانية . ولا شك أن قصور الثقافة النقدية لدى أكثر كتابنا من أبرز الأسباب فى تأخر أدبنا ونقدنا معاً فى العصر . وهذ ما يتخلف فيه هؤلاء الكتاب عن نظرائهم فى الآداب العالمية الحديثة (٢) .

وقد قلنا إن النقد علم من العلوم الإنسانية ، ويقودنا ذلك حتماً — لكى يكمل لدينا مفهوم النقد كما استقر فى الاتجاهات العالمية — أن نتحدث هنا فى علاقة النقـد بهذه العلوم الإنسانية ، والفرق بين طبيعة العلوم الإنسانية وطبيعة العلوم التجريبية ،

---

(١) A. Thibaudet : Physiologie de la Critique, 27—75

وهكذا : J. Paulhan, fip. cit. p. 12

(٢) هذا ما شرحناه وأكدناه فى مقالات كثيرة لنـا . ويتحدث عنه كذلك :

T. S. Eliot : Selected Essays, Vers. français p. 44 . 44 — 47

كذلك مرجع جان بولهان السابق ص ١٢ .

لأن إغفال هذا الفرق كثيراً ما قاد — خطأ — إلى إنكار النقد نفسه جملة ، ونتكلم بعد ذلك فى مدى الإفادة من تراث النقد القديم للنهوض بالنقد بين العالمية والموضوعية ، ولنختم هذه المقدمة بالجانب الذاتى كما يجب أن يفهم فى النقد الأدبى..

١ — فللنقد صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التى تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنساناً كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس . . — وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التى تدرس الإنسان نفسه من جانب فزيولوجى أو بيولوجى .

وقد ارتبط النقد — منذ أقدم عصوره عند اليونان — بالفلسفة ، حتى صار فرعاً من فروعها ، وقد ازداد هذا الارتباط وضوحاً فى عصور النقد الحديثة ، وبخاصة فى عصرنا ، إذ أصبح النقد مرتبطاً كل الارتباط بعلوم الجمال التى هى من فروع الفلسفة .

وفى النقد العربى القديم كان للفلاسفة فضل ترجمة أرسطو وشذرات من نقد أفلاطون وغيره من النقاد العالميين بقدر ما استطاعوا أن يترجموا أو يفهموا . ولعل مما يؤسف له أن نقاد العرب أفادوا — تبعاً لا أصالة — من بعض ما ترجم فلاسفتنا القدامى ، دون أن يدركوا النظريات الكلية للنقد القديم اليونانى ، لأن الفلسفة كانت لديهم منفصلة عن النقد ، كما سيتضح هذا من ثنايا دراستنا فى الكتاب .

ولارتباط النقد بالعلوم الإنسانية ، تقدم النقد بتقديم تلك العلوم ، إفادته منها ، ومحاكاته لمناهجها . ويكفى أن نضرب هنا بعض أمثلة فى صلات النقد بالفلسفة والتاريخ وعلوم اللغة :

فعلى ما يوجد من فارق هام بين الفلسفة — التى أخص خصائصها التجريد — وبين الأدب الذى جوهره التصوير الجمالى فى المعنى الأشمل الأعم له ، ثم النقد الذى موضوعه الأدب فيما له خصائص ، تظل الصلة مع ذلك وثيقة بين الأدب ونقده وبين الفلسفة ، وقد كانت هذه الصلة وثيقة فى القديم منذ أرسطو وأفلاطون . ولكن اشتدت أواصرها فى القرن العشرين . « فالفلسفة الحالية التى من أهم قضاياها التميز بين قيم الأشياء وصلة الإنسان بها ، لها — فى ميدانها المجرد — نفس أهداف الأدب » . لا نريد بذلك أن نخلط بين الفلسفة فى جوهرها — وهو البحث عن الحقيقة — والأدب

فى ميدانه الذى هو الكشف بطريقة فنية خاصة عن بعض جوانب الإنسان ، ثم النقد الذى يكشف بدوره فى الأدب — وفى القصة والمسرحية على الأخص — عن الإنسان فى محيط اجتماعى عادى فى الأسرة أو المجتمع الخاص به مثلا ، فيوحى — أو بنواحيه الخفية ، فيكشف بذلك عن طبيعة الإنسان فى ذاته ، وعن كفاحه فى سبيل تحقيق مصيره ، سواء كان هذا الكفاح ضد الطبيعة أو ضد قيود مجتمع ما ، أو ضد من يقفون فى سبيله من الأفراد . إذ فى مثل هذا النقد تتمثل — كما تتمثل فى الأدب — الأفكار الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل الفكر الإنسانى كله فى سبيل معرفة مصائره فى هذه الحياة . وهذه الصلة الحق بين الفلسفة والأدب وفنونه . والنقد هو الذى يكشف عن هذه الصلة . وبهذا نجد الفيلسوف فى الأدب — وخاصة الأدب الحديث — معلومات قيمة تتصل بالإنسان وطبيعته قد لا نجدها فى العلوم الأخرى (١) .

وتتلاقى فلسفة النقد الأدبى الحديث مع فلسفة التاريخ الحديث ، أو ما يمكن تسميته : « النقد التاريخى (٢) » . إذ لم يعد التاريخ بحثاً عن الامتداد الزمنى فى الماضى بوصفه إطاراً لما وقع فيه من حوادث ، ولكنه أصبح كشفاً عن القيم الإنسانية فيما تكشف عنه هذه الحوادث من قوانين إنسانية محدودة بعواملها التاريخية . كقوانين الاقتصاد السياسى فى المجتمعات الماضية ، أو كعوامل التقدم الثقافى أو انحطاطه . . وفى كل ذلك يحاول المؤرخ أن يستنبط قواعده من حقائق التاريخ بوصفها حقائق موضوعية ، ولكنه يرتبها فى سلسلة منطقية خاصة خاضعة لهدفه الذى يرمى إليه فى التأويل ، وبهذا يكون التاريخ كشفاً عن قيم إنسانية فى الماضى ، وهذه القيم لا يمكن أن تكون موضوعية محضة ، إذ تتطلب شرحاً وتأويلا . والحقائق التاريخية فيها ليست إلا باعثاً أو تعلة لقضايا المؤرخ . وفيها يعود المؤلف — من شروحه الصادرة عن فهمه للماضى — إلى الحاضر ليوسع آفاقه وينمى جوانبه . فتتولد المعانى الإنسانية مجردة فى عاقبة الأمر من معناها الزمنى ، لتصير مقوماً من مقومات الحضارة ، أو قضية من قضايا الحاضر التى توجه المستقبل ، فتكشف بذلك عن الخصائص الدائمة للوجود الإنسانى (٣) .

---

(١) راجع الصلة بين الفلسفة والأدب الحديث الفصل الرابع عشر من كتاب :
E. Bréhier : transformation de la Philosophie, Paris, 1950.

(٢) التسمية لإميل بريبه ، المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

(٣) المرجع السابق ، الفصل العاشر ، وكذا الجزء الثانى والثالث من القسم الرابع من كتاب :
Raymond Oron : Introduction à la Philosophie de L'Histoire :

والنقد يستعين ضرورة بعلوم اللغة ، إذ مادة الأدب الكلمات بما لها من جرس دلالة ، والجمل بما فيها من كلمات وما تستلزمه من ترتيب خاص ، أو تدل عليه من معان مختلفة ، وما ترسم تبعاً لهذا الترتيب من صور . فالنقد يستعين بعلوم الأصوات والدلالة فى معناها الحديث ، والنحو والبلاغة كما هما فى التقديم وبعلوم التركيب والأسلوب الحديثين ، فيما تشتمل عليه هذه العلوم من قوانين لغوية فى الحاضر أو فى تاريخ اللغة الطويل ، ولكن الأدب يتجاوز هذه العلوم جميعاً إلى مجالات فلسفية وجمالية أخرى .

ولا تقل أهمية مبادىء النقد عن مبادىء اللغة وعلومها . وقواعده مثل قواعدها : لها سلطان الوعى وإن تكن وحدها غير كافية . إذ يتعلمها المرء لتكون دعامة له وعصمة ، وله بعد ذلك أن يجدد فى إطارها متى وجدت مبررات التجديد ولكنه فى تجديده غير مستقل عن ذلك التراث وتلك القواعد .

والأمر كذلك فى علوم العروض والبلاغة القديمة أو الحديثة . فالقواعد العامة فيها لا تخلق الشاعر ولا البليغ ، ولكنها – فى مبادئها وما تورده من شواهد وما ترسم من طرق – تعتمد أولا على تراث سابق ، فلها سلطانها التاريخى ، سلطانها فى التوجيه والإيحاء والدربة . وعلى قدر تمكن الكاتب من فنه تبدو قدرته على إخضاع هـذه القواعد ، بحيث لا يشعر القارىء بتكلف فى وزن أو فى تصوير بلاغى . بل يشف الأسلوب عن الصور دون تكلف أو خضوع ذليل للقواعد ، على حين لا يتحلل الكاتب منها ، ولكنه خاضع لسيطرتها خضوع القوى المتملك زمام لغته . فلتعبيراته التى يبدعها أصالتها وقيمتها الفنية . وإن تكن لها مع ذلك وشائجها بالتراث الذى تمثله . فهى وليدته ولا شك . وفى هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض . على حد تعبير « بندتو كروتشيه (١) » .

٢ – وطبيعة البحث فى النقد الأدبى – شأنها فى ذلك شأن العلوم الإنسانية الأخرى التى تحدثنا عنها – تختلف عن طبيعة البحث فى العلوم التجريبية . فإذا قلنا مثلا : إن عنصر كهذا يضاف لعنصر كذا لينتج من مزجهما مركب كذا ، كانت النتيجة حتمية موضوعية لا سبيل إلى الاختلاف فيها إلا بالخطأ والصواب ، لأنها تتعلق ضرورة بطبيعة الأشياء ، وتتناول كل ظواهرها . وليس الأمر كذلك فى العلوم الإنسانية ،

---

(١) فى كتابه : فن الشعر ص ١٤٥ ، ١٥٨ .

ومنها النقد . فالخلاف فيها لا ينحصر قطعاً فى دائرة الخطأ أو الصواب ، ولا يتناقض بطبيعته . لأن علينا أن نؤمن أن للظاهرة الإنسانية الواحدة جوانب مختلفة ، فالبحث فيها يغنى ويكمل بالخلاف ؛ لأن كل باحث ينظر إلى جانب من جوانبها . فيتحدث عنها كأنه على النقيض ممن يتحدث عن الجانب الآخر . والحقيقة أن كليهما يتمم الآخر إذا صرفنا النظر عن بعض كلمات وتعبيرات لا تتصل بطبيعة البحث ، وهى التى تضعهما فى الظاهر على طرفى نقيض . ومرد الأمر فى هذا الخلاف إلى البحث عن المسائل التى يضعها نصب عينيه كل ناقد وكيف يواجهها . والفرق واضح بين الخلاف فى كيفية معالجة المسائل والخلاف فى حقائق الموضوعات التى هى موضوع البحث . وقد تكون الحجج التى يسوقها ناقد للرد على ناقد آخر غير متقابلة مع حجج ذلك الآخر . لأن كلا منهما يبحث فى ميدان خاص له نصيبه من الصحة إذا نظرنا إلى الأدب من جانبه الذى يعالجه . فنقد أفلاطون ، مثلا ، لا يناقض نقد أرسطو . وإن كان يخالفه مخالفة كبيرة ، لأن كلا منهما يتحدث عن الأدب فى حدود فلسفته الخاصة ، والذين يتحدثون عن الشعر بوصفه « محاكاة » للطبيعة كأرسطو ، لا يناقضون من يجهدون فى البحث ليكشفوا عن الفرق بين حقائق الفن وحقائق الطبيعة . وكذلك من ينظرون إلى الشعر — بوصفه تعبيراً ذاتياً عما يفكر فيه الإنسان أو يشعر به — لا يتناقضون مع من يرى فى الشعر صلة بين القارىء وجمهوره فى حقائق مشتركة بينهم . ولا تناقض بين هؤلاء جميعاً ومن ينظرون إلى وحدة الشعر وحدة منطقية أو نفسية . . . فكل هذه النظريات تتلاقى ويكمل بعضها بعضاً إذا نظرنا إلى الأدب من جوانبه المختلفة (١) . فعلينا أن نؤمن — فى النقد الأدبى بعامة — بفلسفة تعدد الأسباب للشىء الواحد . فقد يرجع الخلاف إلى تعدد جوانب موضوع المناقشة ومادة ذلك الموضوع ، أو إلى الأقيسة المنطقية التى يخضع لها كل جانب من هذه الجوانب . فالأدب — بوصفه موضوع النقد — تتعدد جوانب مادته : فقد ينظر إليه بوصفه نتاجاً فنياً وكنى ، أو إلى الجمهور الموجه إليهم ذلك الأدب ، وأثرهم فيه ، أو سبيلهم تجاهه ، أو إلى الأديب نفسه فى سلبيته أو إيجابيته فى أدبه ومجتمعه ، أو إلى الأدب ، بدوره ، بوصفه وسيلة لإصلاح اجتماعى أو سياسى ، أى مظهراً من مظاهر نشاط الإنسان المدنى فى العصر الذى هيىء له أن يباشر فيه رسالته (٢) .

---

(١) أنظر : R. S. Crane : Critcs and Criticism, P. 4. — 6, 18

(٢) المرجع السابق ص ٥٤٧ — ٥٤٨ .

وعلينا بعد ذلك أن نربط نظريات النقد الأدبى بالعصر الذى قيلت فيه ، وبمطالب المجتمع والأدباء فى ذلك العصر . فقد تحدث أرسطو عن نظريات فى الأدب لم يكن لنقاد العرب أن يهتدوا إليها فى حدود إدراكهم للنتاج الأدبى ورسالة الأدب المحدودة فى مجتمعهم . وقد عاشت نظرية « الفن للفن » فى عصر ضاق فيه الأدباء بجمهورهم فانصرفوا عنه يائسين من إصلاحه . ورأوا أن الأدب يجب أن يتجه إلى الخاصة لا إلى الجمهور . ونشدوا فيه متعة نفسية موقوته ، تمثل فيها السخط على ما يسود المجتمع من شرور ، وكان فى هذا السخط نفسه معنى الطموح إلى إصلاح الجمهور كى يشارك الأدباء مشاعرهم . وكانت مثالية الرومانتيكيين قريبة من فلسفة الواقعين فى أهدافها الاجتماعية وآثارها ، على الاختلاف فى ميادين النشاط الأدبى وجمهوره ، تبعاً لاختلاف العصر واتجاهاته (١) .

فالخلاف بين هذه النظريات لا يغض من شأن النقد ، بل ينير جوانب الموضوع ويوسع آفاق الباحثين ، ويهدى الأدب والأدباء إلى أداء رسالتهم الإنسانية . فقد تكون نظرية من هذه النظريات خاطئة — جزئياً — لاقتصارها على جانب واحد ، وقد يكون صوابها موقوتاً بعصرها وما أحاطت به من عواملها ، ولكن لها جميعها شأنها فى الاهتداء إلى الحقيقة كاملة . من ذا يستطيع بعد ذلك أن يتنكر للنقد زاعماً أن الاختلاف فى نظرياته من شأنه أن يشكك فيها جميعاً ؟ فمن البدهى أن هناك درجة كمال للعمل الأدبى يبحث عنها النقاد والأدباء معاً ، ويبذلون جهدهم ، سواء فى خلقهم الأدبى كتاباً وشعراء . أم فى نقدهم المبنى على الاستقصاء وسوق الحجج وتتبع الأجناس الأدبية وصلة الأدب بالمجتمع وحاجاته .

ثم هذه هى الفلسفة ، وغايتها البحث عن الحقيقة من حيث هى . دون النظر إلى رونق تعبير أو ثرثرة لفظية ، والخلاف فيها مع ذلك مشهور ، ويرى كل فريق غيره بالثرثرة والبعد عن الحقيقة . « فديكارت لا يرى فى مدرسيى العصور سوى فلاسفة شكليات ، وهيجل يتهم ديكارت بالثرثرة (الرياضية) ، وبرجسون يرى هيجل بأن منطقه شكلى ، والماركسيون يسخرون من برجسون لثرثرته (الأدبية) »(٢). والحقيقة أن ميادين بحوثهم وطرقها مختلفة ، فكل منهم ينظر إلى جانب من الحقيقة كما

---

(١) هـذا ما نحاول أن نكشف عنه فى كتبنا التى تعالج تفصيلا المذاهب الأدبية فلسفتها وقضاياها ، وقد ظهر كتاب الرومانتيكية .

(٢) أنظر : J. Paulhan op. cit. p. 40 — 41

بتصوره ويعتقده ، فيتصور أنه يصف الحقيقة نفسها التى يخطئها سواه ، فديكارت يتكلم عن الحقيقة الرياضية ، وهيجل عن حركة المدركات النفسية ، وبرجسون عن الإلهام (١) .

فقواعد النقد ومبادئه لا ينبغى أن تؤخذ على إطلاقها ، بل فى حدود بيئتها التاريخية وطبيعة ما عالجت من مسائل وما هدفت إليه من غاية ، ولها بذلك مرونة تستطيع أن تؤتى ثمارها بأثرها الخصب فى توجيه الأدب أو تكوين الأديب ، ولكنها ليست كافية إطلاقاً فى خلق الأدب أو تكوين الكاتب ، إذ لابد لذوى الأذواق والعبقرية من الأدباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ، ويمثلونها فى ثقافتهم ويستوحوها — على نحو ما — فى خلقهم . ولا غنى لهم عن قواعد النقد ومبادئه ، بل كثيراً ما يكون الكتاب من كبار الناقدين . ولا شك أنهم متأثرون فى نقدهم وخلقهم الأدبى بمن سبقهم من النقاد . ففى إنتاجهم تتمثل الأصالة والتأثر بمن سواهم ، وتتجلى فيه الحرية الفنية وضرورة الخضوع للقواعد جنباً إلى جنب . فالكاتب مثل الشاعر . : « يتعلم مهنته كما يتعلم كل إنسان مهنته بما يبذل من جهد دائب لا يسر فيه ولا لذة ولا صدفة . ولا معنى لهذا التعلم إذا كانت دعامته قواعد يكفيه أن يتدرب عليها ، وإلا كان شأنه شأن من يتدرب على السباحة دون أن يلقى بنفسه فى البحر ، ودون أن يتجرع من الماء الملح » (٢) .

فلماذا نتطلب من النقد أكثر مما نطالب به العلوم الإنسانية واللغوية الأخرى ؟ ! . مبادىء النقد ليست لها قوة القوانين ، ولا حتمية العلوم التجريبية . نعم . ولكن لها سيطرة الوعى التاريخى للفن كما هو ، فيمكن تجديدها ، أو تجاوزها ، أو التوفيق بين متناقضاتها ، ولكن لا يصح تجاهلها . وليست قيمة هذه المبادىء قصراً على النظريات فى دعواتها التجريدية ، ولكنها كذلك حية فى صورها الأدبية ومثلها الحية ، فى العباقرة من الأدباء ، وخاصة فى دعاة المذاهب الأدبية . فهؤلاء يضعون قواعد للنقد . ويوجهون الأدب ، ويرسمون له طرقاً جديدة تتفق ورسالته فى عصرهم ، ويبدعون مثلا حية لمبادئهم فى أدبهم . وهم فى كل ذلك يفيدون فائدة لا سبيل إلى إنكارها من سابقيهم . بحيث يقوم كل مذهب على أنقاض سابقة الذى لم يعد ملائماً لروح

---

(١) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٢) أنظر : B. Croce : la Poésie, P. 154, 158

العصر (١) .

٣ — ومن الجلى أن دراسة النقد الأدبى تمس الأدب فى حاضره لتوجهه فى مستقبله . ولهذا كان لدراسة النقد المعاصر فى الآداب الحية الكبرى أهمية خاصة . ولكن لا ينبغى أن يشغلنا ذلك عن دراسة النقد القديم . فليس هذا النقد مجرد نظريات به ، كما قد يتوهم . بل إن لدراسة النقد فى الماضى آثاراً بعيدة المدى فى إدراكنا للنقد والأدب فى الحاضر . فنحن نفيد منه الطرق المنهجية التى اتبعها القدماء فى النقد ، بوصفها مجهودات متتابعة ، تعالج المسائل الخالدة فى فنون الأدب ونتاجه ، على حساب مبادىء وحجج قد تختلف من ناقد إلى آخر ومن عصر إلى آخر ، ولكن يمكن عرضها ومقارنتها مجردة من خصائصها الموضوعية ، بحيث تكتسب صبغة عالمية ، وبذا تساعد على تربية الذوق عند محدثى النقاد ، وعلى السمو بغايات النقد ، إلى ما لها من أهمية تاريخية خاصة . ومنها نتعلم كيف ننظر قواعد إلى النقد ومبادئه بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات ، لا بوصفها مبادىء أو قوانين مطلقة يلتزم بها الكاتب إلتزاماً لا يحيد عنه ، كما يلتزم بالعقيدة ، إذ هى فى تغير مستمر تبعاً لما يحفها من عوامل . وحياتها فى هذا التغير . فإذا وجدت مسائل جديدة فى الأدب تبعتها مبادىء فى النقد جديدة تعالجها وتقومها ، وبها ننظر إلى الحقيقة من جوانبها المختلفة . فنقارن بين تيارات النقد ، ونربط بينها وبين ما ترمى إليه من إتجاهات ، مستوحين الماضى فى ذلك ، لنشق طريقاً أوسع وأوضح منهجاً فى الحاضر أو فى المستقبل القريب . وقد نكتشف فى ذلك الماضى نظريات مطمورة أو أسىء فهمها يمكن أن تكون دعامة قوية للحاضر بعد جلائها والتعمق فى جوانبها (٢) .

وبمقارنة طرق النقد المختلفة فى موضوع أدبى ما ، وبالرجوع إلى أثرها فى الماضى فيما أنتجت من أدب ، نستطيع أن نعرف جوانب كثيرة من جوانب الحقيقة ، ونستطيع أن نفاضل بينها على حسب ما أنتجت من أثر . فكل طريقة من طرق النقد فى الماضى لها خصائصها التى كانت مصدر قوتها ، ولها حدودها أو نسبيتها التى لا تتبين إلا بالمقارنة والتحليل والحكم . والمعيار الصادق فى المفاضلة بين طرق النقد الماضية —

(١) المرجع السابق ص ١٦٤ — ١٦٥ .

(٢) لا نريد أن نضرب هنا أمثلة لكل حالة من تلك الحالات ما لا تتسع له مثل هذه المقدمة . وكل هذا سيزداد وضوحاً فى ثنايا دراستنا فى الفصول التالية ؛ أنظر :

R S. Crane, op. cit. p 11 — 12

بعد مقارنتها — هو معرفة مدى مسايرتها لطبائع الأشياء ، فى الكشف عن العلاقة بين الأدب ومطالب المجتمع ، أو بين الأدب وجمهور القراء المقصودين بدعوة الكاتب . وبالنظر إلى عناصر الأدب الفنية — سواء منها ما يتعلق بالجنس الأدبى أم بالصياغة أو المعانى التى تشف عنها العبارات — يستطاع الوقوف على بواعث النتاج وغايته وأثره . فمثلا الدعوة إلى أصالة الكاتب ورجوعه إلى ذات نفسه فى نتاجه ، ترجح طريقة تقليد السابقين فى أفكارهم وعباراتهم وتشبيهاتهم وصورهم التى لم يعد يشعر بها الكاتب ، وذلك لبعدها عن بيئته وعصره ، فهى بالنسبة له من العبارات التاريخية التى ليست لها قيمة حاضرة ، والاعتماد عليها ينقص من قيمة صدق الكاتب فى أدبه وفى مشاعره التى يعبر عنها (١) . وكذلك الدعوة إلى تقويم النتاج الأدبى على أساس القيم الذاتية الفردية اعتداداً بحرية الكاتب — كما فهمها بعض نقادنا مستشهدين بأقوال بعض نقاد الرومانتيكيين من الانجليز والفرنسيين ، ومن مبادىء دعاة الفن للفن — أقل شأناً من النظر إلى الأدب فى صلته بمجتمعه ، وبمطلب الجمهور المتوجه به إليه ، وطبيعة الجنس الأدبى الذى يتخذه الكاتب قالباً لأفكاره . لأن القيم الذاتية قد تكون صادقة ، وقد تصطدم مع صدقها بأوضح مبادىء المدنية إذا اعتد الفرد بذاته ضد مجتمعه أثرة منه ونشداناً لمنافعه الخاصة (٢) . والنقد الأدبى للجمل والعبارات — على أهميته — قاصر عن إدراك الأدب فى جملته بوصفه مظهراً من مظاهر نشاط الإنسان المدنى . ولا يشك عاقل فى سمو نظرة أرسطو إلى نقد الأدب فى أسسه الفنية والفلسفية والاجتماعية . على قدم عصر صاحبه ، كما لا يشك فى قصور النقد عند من يقفون عند نقد الألفاظ والصياغة . هذا إلى ما يسوقه أصحاب النظريات المختلفة من حجج يتميز بها ما هو من طبيعة الفن عما هو تحكمى لا سند له . ومن الخطأ كذلك إنكار الجديد لمجرد أنه جديد ؛ بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى . كالنزعة إلى الجدة لذات الجدة . لأنها تحتوى على مزعم لا سند له ، أو لمجرد أنها أيسر وأقرب مثالا ... فلا سند لما لا يستند على أساس (٣) . وأمام الناقد تراث ضخم من نظريات

---

(١) هذه إحدى قضايا العراك بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، ولها صلة بمعركة النقد بين نقادها المعاصرين ، ولانقصد هنا إلا ضرب مثال من الأمثلة . راجع كتابى الرومانتيكية ، الفصل الأخير والخاتمة.

(٢) ارجع مثلا إلى المرجع السابق الموضع نفسه ، وليقنع القارئ بهذه الإشارة توضيحا لما نقصد إليه من فكرة ، وسيتضح المعنى أكثر من ثنايا دراستنا فى هذا الكتاب .

(٣) راجع مثلا : B. Croce, op. cit. p. 164 — 165 وهذه الأمثلة على وضوحها تفوق كثيرين ممن يتصدون للنقد .

النقد فى عصور التاريخ المختلفة ، وهو لا شك قادر على الاستفادة منها على نحو ما شرحنا . ومفاضلته بينها على الأساس الذى أشرنا إليه ، هو ما نستطيع أن نسميه : « نقد النقد » ، وهو فيها صادر عن حقائق موضوعية يجب أن تكون دعامة لذوقه السليم . والذوق هنا غير مقصور على الناحية الذاتية التحكمية ، بل يتضمن دراية وخبرة واسعة ومراناً ، فدعامته تجارب فنية عاش فيها الناقد وهضمها . فالناقد حر ، ولكن حريته تتضمن ضرورة لا مناص منها ، حتى يكون نقده ذا قيمة فى تاريخ الفكر .

فإذا انتقلنا من النظريات العامة إلى مجال التطبيق . كان على الناقد — الذى توافرت له الخبرة والدراية الفنية — أن يتساءل عن مقومات العمل الفنى للنتاج الأدبى الذى يريد نقده ، وعن طريقة الكاتب فى تصوير هذه المقومات وتحليلها . وعن الأهداف التى قصد إليها من وراء تصويره فى حدود عصره . أو فيما رمى إليه من معان إنسانية عامة ، وعن مدى نجاحه فى جلائها ، وهو يستشهد فى كل ذلك بأثر العمل الأدبى وأسسه الفنية ، سواء منها الخاص بالصور والأخيلة فى العبارات والجمل ، أو المتعلق بالجنس الأدبى من مسرحية أو قصة أو قصيدة . وبذا لا تتغير اعتبارات النقد من جنس أدبى إلى جنس أدبى آخر فحسب . بل تتغير كذلك من مسرحية إلى مسرحية أخرى ، ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى . فمثلا نقد مسرحية مصرع كيلوباترا لشوقى يختلف عن نقد مسرحية مجنون ليلى لنفس المؤلف . ونقد قصيدة جاهلية يختلف فى اعتباراته عن نقد قصيدة حديثة .

وهكذا يكون النقد — فى نظرياته — مرناً يستفاد فيه بالنظريات المختلفة ، مراعى فيها ما تستدعى طبيعة البحث . والخطر فى النقد هو الوقوف عند حدود نظرية واحدة يرمى الناقد بها إلى أن يسيطر على النتاج الأدبى من جانب . فإذا كنا على علم بأن أكثر هذه النظريات تاريخى . فعلينا أن نسلم بأن التاريخ يسير ويتقدم . فلتكن هذه النظريات كجداول صغيرة يتألف من مجموعها تيار الفكر الحديث . وكم عانى النقد من قصوره على نظرية واحدة ، فجمدت قواعده « فجر كثيراً من الوبال على الأدب ونتاجه . وطالما عاب كثير من النقاد مسرحيات شكسبير . مثلا لأنها لا تتوافر فيها قاعدة الوحدات الثلاث (١) . وقد جمد الأدب العربى عندما كان السجع معياراً للجودة

(١) هذه هى النظرة الكلاسيكية ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون فأتوا نهائيا عليها ، أنظر كتابنا . الرومانتكية ص ٢٥ — ٢٦ .

فى نتاج الكاتب . ولم نريد من كل مسرحية أن تكون فى خمسة فصول . مثلا كما كان يريد الكلاسيكيون ؟ ومثل هذا التمحيص يستدعى مراعاة الملابسات الجديدة لكل عصر ، والملاءمة بينها وبين النتاج الأدبى ، ونفى ما لم يعد له مكان من مبادىء أصبحت تحكمية لا مبرر لوجودها . وشأن النقد فى هذا شأن الفلسفة . فقد جمدت فلسفة المدرسيين فى العصور الوسطى فكانت هدفاً لحملات « باسكال » ، وقصرت الفلسفة فثار عليها العاطفيون والماديون ، وقامت فلسفة الاختياريين Les eclectiques إلى جانب الفلسفات المذهبية .

٤ — وبجمل ألا نغفل مبدأ آخر فيه ضمان لصحة النقد وإيتائه ثماره — وكثيراً ما يغض من شأنه الدخلاء فى هذا المجال — وهو أن كل أديب يضيف شيئاً إلى تراث أمته ، وأن أدب كل أمة جزء من الأدب العالمى . فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة عامة يجب أن يقاس النتاج الأدبى الحديث بنسبته لها . والنظر إلى الأدب العالمى بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ، ويسمو بآفاقنا فى النقد . فالأدب الحديث لا يقوم على أساس الأدب القومى فى ماضيه فحسب ، بل يقوم كذلك بأنه لبنة فى ذلك البناء العالمى الشامخ . فاكتشاف الآداب العالمية والارتواء من مناهلها فى القديم والحديث يعدل من نظرتنا إلى الأدب القومى . ويدفع إلى الأمام . والنتاج الأدبى الحديث — إذا كان جديداً كل الجدة ، سامياً على القديم سمواً كبيراً — يعدل من نظرتنا إلى أدبنا القديم . بل يضيف جديداً إلى الأدب العالمى جملة . فيجعلنا نقومه تقويماً آخر بالإضافة إلى هذا الأدب الجديد العبقرى . ويمثل هــذه التيارات العالمية فى الأدب ونقده نهضت الآداب المختلفة . فقــد آتى عصر النهضة فى أوروبا ثماره لرجوعه إلى الأدب القديم اليونانى والرومانى ، وإلى مبادئ النقد التى كانت سائدة فيهما ، ونهض الأدب العربى — كما تقدم النقد فيه نسبياً فى العصر العباسى — لاتصاله بالأدب الفارسى ، وتأثره بعض التأثر بالفلسفة اليونانية (١) ، ونهضتنا الأدبية الحديثة ترجع فى أصولها إلى الأدب الغربى ، بحيث لا يستطيع الناقد أن يخطو فيها خطوة ذات قيمة ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارات النقــد فيها . وتاريخ الآداب العالمية يثبت أن عصور الانحطاط فيها هى العصور التى انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلاكت معانيها واجترتها حتى بليت وسمجت ، فملها قراؤها وكتابها معاً .

(١) لنــا إلى هذا عودة فى دراستنا للنقــد عند العرب فى هذا الكتاب ، وقد وضحنا تأثر الأدب الصوفى بفلسفة أفلاطون وأفلوطين فى كتابنا : الحياة العاطفية أنظر الباب الثالث كله وخاتمته .

وهـــذا الملل مدعاة إلى طلب الجديد فى الآداب الأخرى ، حين تحتدم المعركة بين الجامدين من أنصار القـــديم لقصورهم ، والدعاة إلى التجديد الظافرين بحججهم القوية فى عاقبة الأمر . وفى ظل كل معركة بين القديم والجديد فى الأدب يزعم الجامدون أن فى الجديد خروجاً على المـــألوف والموروث ، واستسلام الأدب القومى لغزو آداب دخيلة ، جحوداً منهم للمبدأ الذى نقرره هنا ، وهو أن التيارات الفكرية فى الأدب كالتيارات الفكرية فى الفلسفة ، وكالاختراعات الجديدة فى العلم ، ميراث مشترك للإنسانية جمعاء . وإزاء هـــذا الجمود من أنصار القـــديم يتطرف دعاة الجديد فينكرون كل فضل للأدب القـــديم . ولكن لا يلبث أن يتم لهؤلاء الظفر ، فتعتدل لهجتهم ويكبح جماح تطرفهم ، ولا يكون من وراء دعوتهم إلا الخير المحض للأدب وأهله . على أن التطرف فى الدعوى إلى الجديد — على خطرها أحياناً — أقل ضرراً من الجمود والتحجر . وهذه المعركة كثيراً ما تثير السخرية والضحك حين يرى المرءُ هؤلاء الجامدين يحاربون فى الميدان بأسلحتهم القديمة . ولكنه ضحك مر يثير الإشفاق (١) . فالجمود فى النتـــاج الأدبى كالجمود فى النقد . إذ لا شك أننا أفدنا ونفيد كثيراً من الإحاطة بنظريات النقد المختلفة فى الآداب العالمية على كثرتها . ولا مجال للتردد فى هذا اليوم ، بعـــد أن توثقت الصلة بين أدبنا الحديث والآداب الغربية . وأساس التجديد هو تغير النظرة إلى الأدب القـــديم لاكتشاف آفاق جديدة فى الآداب العالمية الأخرى ، واستعارة ما يعوز الأدب القومى فى ماضيه ، وفتح ميادين جديدة أمام الكتاب والنقاد . فكما أن الماضى يؤثر فى الحاضر على نحو ما سبق كذلك يؤثر الحاضر فى المـــاضى باختلاف النظرة إليه ، ونشدان ما يعوزه بالتجديد فى الأدب ونقده (٢) . فالتأثير متبادل بين الأدب فى حاضره وفى ماضيه التاريخى .

٥ — والناقد يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية . وبالمعانى التى يتناولهـــا الكاتب ، وصلتها بالحقيقة والمجتمع ، والغرض الفنى الذى يهدف إليه ، ثم فى صياغة المعانى وعرضها ، ويرجع كذلك إلى مجموعة من النظريات والادراكات النفسية والاجتماعية ، وهى أسس ثقافته الفنية ، كما يرجع إلى مجموعة من القيم التى

(١) أنظر : F. Baldensperger : la littérature, Création, Succès, Durée, livre II, Chap. 4.

(٢) T.S. Eliot : Selected Essays. p. 38 — 39.

تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى أخرى ومن أدب إلى أدب . وله — بعد ذلك — تجاربه الفنية الطويلة فيما اطلع عليه من نصوص أدبية . وهو بعد ذلك كله ، يثير فى كل عمل أدبى المسائل الخاصة به ، على حسب أهداف الكاتب ، ومدى نجاحه فى إخراجها . وفى هذه الاعتبارات الأخيرة تتمثل ذاتية الناقد ، إلى جانب ما تحب مراعاته من الحقائق الموضوعية الأخرى . وباسم هذه الذاتية كثرت الحملات على النقد الأدبى ، وطال الصراع بين الفنانين المتجنين والنقاد المنهجيين . وطالما كان هؤلاء موضع السخرية المرة من أولئك الذين لم يروا فى النقد إلا قيوداً معوقة لحرية الفن وتقدمه . ومن هذه السخرية ما يحكيه أديب إيطالى فى عصر النهضة : من أن زويلس (١) Zoilus — وهو مثال الناقد المتحيز — تقدم يوما للإله يوماً أبولو بنقد قاس لأحد الكتب الخالدة فسأله هذا الإله من محاسن . فأجابه بأنه لايعنى إلا بالكشف عن الأخطاء ، فناوله الإله كمية من عيدان القمح سنابلها ، وأمره أن يستخرج لنفسه ، جزاء له ، عيدانها مجردة من السنابل (٢) .

وجميع الحملات التى توجه إلى النقد تقوم على أن النقد فى جوهره ذاتى ، فلا جدوى له . ولا نريد أن نطيل فى شرح هذا الصراع الخالد ، كما لا نريد أن نسرد ما هو بدهى من ضرورة خلو النقد من التعصب الذى يستر الحقائق . وقد سبق أن أشرنا إلى ما يجب أن يعتصم به الناقد من مبادئ هى محور النقد . وهى تقوم على الحجة والشروح المستقاة من التجارب الفنية . ولكن الذى نريد أن ذاتية الناقد ليست مطلقة . وأن الناقد يرجع دائماً إلى حقائق غير محصورة فى ذاته : وأن النقد الصحيح كالأدب فى وحدة غايتهما الإنسانية والفنية (٣) .

ونعترف بعد ذلك أن ذاتية الناقد فى نقده ضرورية لا طريق إلى تجنبها . وليس فى هذا مطعن فى قيمة الناقد . وهل يتيسر لفيلسوف أن يتجرد من ذاته فى فلسفته ؟ وهل فلسفته سوى تفسير للحقيقة كما يراها مدعمة بالحجج والأسانيد التى نفذ إليها بفكره . وكثيراً ما تشتمل الفلسفة على جانب ذاتى عاطفى . تأخذ صاحبها فيه صورة الغضب فى خصومته لمن يخالفونه ويناقضونه . ولم ينكر عاقل قيمة هذه الفلسفات

---

(١) عاش زويلس فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد نقد هوميروس نقداً مراً .

(٢) أنظر : E. A. Poe : Complete Tales and Poems, P. 899

(٣) أنظر : T. S. Eliot : Selected Essayas, p. 50

المختلفة وأثرها فى تاريخ الفكر البشرى ، فلم لا يكون الأمر كذلك فى النقد الأدبى ؟ ومرد الأمر فيه إلى قدرة الناقد على تلمس مواطن الضعف أو القوة ، أو على تذوقه لمظاهر الجدة فيما ينقد . ونكرر ما قلناه سابقاً من أن عماد هذا الذوق إنما هو التجارب الفنية الطويلة التى بها يقتدر على وضع العمل الأدبى فى مكانه من التراث الأدبى الإنسانى كله . والإشادة بما هو إبداع وطرافة تستلزم نسبية فى النقد لا تتيسر إلا بعد طول خبرة وسعة إطلاع (١) ، بل إننا نعد ذاتية الناقد — فى حدود ما ذكرناه — جوهرية لحيوية النقد وإثماره . وقد كان أصحاب الدعوات الجديدة يدافعون عن نظرياتهم فى حرارة وإيمان . ففتحوا بذلك آفاقاً واسعة للآداب الأوروبية فى مختلف عصورها . وزودوا الأدب باتجاهات خصبة استجاب بها لمطالب مجتمعاته بما استنجد فيها من تيارات فكرية وسياسية واجتماعية . وفى هذه الحدود علينا أن نفهم كلمة بودلير : « يجب أن يكون النقد حزبياً . ولوعاً بما يدعو إليه من دعوة . دقيقاً فى تأتيه للأمور . أى صادراً عن وجهة نظر حاسمة . ولكنها تكشف عن أوسع الآفاق (٢) » .

وهكذا تكون نظريات النقد وقواعده العامة دعامة للناقد والفنان . فهى لا تخلق الفنان . ولكنها تتيح لمواهبه وعقبريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها . وهى تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية إذا فهمت حق الفهم ، فى حدود ما شرحنا . وللكاتب بعد ذلك أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريقاً إلى التراث القومى أو العالمى . وعلى النقد فى هذه الحالة أن يسايره فيما كشف من آفاق جديدة هو صادر فيها عن عبقريته التى غذيت بتلك النظريات والتجارب الواسعة فى مختلف العصور والآداب . والناقد العبقرى كالكاتب العبقرى . قد يضيف جديداً بما يدعو من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة

(١) يشبه بودلير النتاج الأدبى وعلاقته بذوق الناقد تشبيها متذلا ولكنه دقيق ، إذ يرى أن النتاج الأدبى شأنه شأن الأطعمة التى لا تتفاوت فيما بينها على حسب فائدتها وسعة ما تصنع منه من كميات كما هو مفروض فى قواعد الطهى فحسب ، بل تتفاوت فى مذاقها الذى يختلف كذلك باختلاف الطهاة . وهكذا العمل الفنى ، يتسم على نوع من الجمال يتجاوز به الكاتب كل القواعد المفروضة ، على الرغم من توافرها فيه . وفى هذا الجمال تظهر أصالة الكاتب وأصالة الناقد الذى يكشف عنه فى نقده . أنظر : Baudelaire : Oeuvres, éd. de la Pleiâde. II, p. 145 — 146.

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٤ - ٦٥ .

ويشرح الحاجة المـاسة إلى الاتجاه الجديد شرحاً فنياً وعلمياً . يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبى وتراث النقـد معـاً . والكاتب والناقد كلاهما ، والحالة هـذه ، صادر عن عبقريته ، وكلاهما فى منطقة تشبه تلك التى تحدث عنهـا فرجيل فى « فى الكوميديا الإلهية » لدانته ، حين قال له : لقـد وصلت إلى مكان لا أستبين بنفسى ما وراءه . وقـد سرت بك إليه بعلمى وفنى ، ومنذ الآن اتخذ هادياً ما طاب لديك ، إذ أنك تجاوزت المسالك الضيقة الوعرة (١) » .

(١) التى هى مسالك الصنعة والتعليم . أنظر : « دانته الكوميديا الإلهية ، المطهر ؛ الأغنية السابعة والعشرين ؛ أبيات ١٢٧ — ١٢٩

الباب الأول

النقـــد اليونانى

(١)

١ — النقـــد قبل أفلاطون

قبل أفلاطون وأرسطو محاولات غير منهجية متفرقة فى النقـــد الأدبى اليونانى ، تمثل أقدمها فى المسابقات التى كانت تنظمها حكومة أثينا فى أعيادها الدينية ، وكان عدد المحكمين فيها عشرة أعضاء خاضعين فى تحديدهم لنظام الاقتراع ، وكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء والممثلين بخمسة أصوات تختار من بين هؤلاء العشرة على أساس الاقتراع أيضاً . ولم تكن هذه الأحكام الأدبية مسببة معللة من الناحية الفنية . وكان يقلل من قيمتها فى النقد نظام الاقتراع الخاضعة له ، على أن الجماهير كانت تؤثر فى المحكمين بصيحاتهم وضوضائهم . ومن الثابت تاريخيـــاً كذلك أن الرشوة كانت تقـــدم أحيانا إلى هؤلاء المحكمين . ولهذا كله لم تكن لهذه الأحكام العامة قيمة كبيرة فى تاريخ النقـــد الأدبى (١) .

وعند شعراء المسرح اليونانى — وبخاصة مؤلفى الملهاة منهم منذ القرن الرابع قبل الميـــلاد — تجلت أولى محاولات النقد الأدبى الجدية التى كان لهـــا ما بعدها . ولعل أعظم ما وصل إلينا منها شأناً ما نراهُ عند شاعر الملاهى المسرحية « أرسطوفانيس » (٣٤٨ — ٣٨٠ ق.م) فى مسرحيته : الضفادع ، وقد مثلت لأول مرة حوالى عام ٤٠٥ ق.م ، وموضوعها سخرية المؤلف من شاعر المـــآسى المسرحية العظيم « يوربيدس » الذى كان قد توفى قبل تمثيل المسرحية بعام . وفى هذه الملهاة نرى

---

(١) وإن ظلت لهـــا قيمة فى تاريخ المسرح وتشجيع الشعراء والممثلين وتربية الذوق الفنى عند الشعب بعامة ، وقد اهتم أرسطو بتسجيل أحكام هـــذه المسابقات فى كتابين لم يبق منهما سوى فقرات قليلة ، أنظر :

Octave Navarre : le Théâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle des Représentations, Paris. 1925, 2è et 4è Partie.

« ديونيسوس » ، إله المسرح عنـــد اليونان ، إلى الدار الآخرة (هاديس Hâdês) ـــ ليعيد إلى الحياة ـــ يوربيدس بعد موته . وأثناء عبوره نهر العـــالم الآخر : (ستيكس Styx) كانت جـــوقة من الضفادع تصحب أصـــوات المجاديف فى المـــاء بأغنية من أعذب الأغانى . وفى ذلك العالم الآخر تقوم مناظرة أدبية بين الشاعرين اليونانيين : « يوربيدس » و « أسخيلوس » . وفى هذه المناظرة ذات الطابع الهزلى يتراءى مضمون جدى يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجاً منذ عهد « بركليس » (٤٩٩ ـــ ٥٢٩ ق.م) عصر أثينا الذهبى ، إذ نرى فى هذه المناظر مسرحيات « أسخيلوس » موضع إعجاب ، لأنه داعية الفضائل الدينية والتقليدية فى مسرحياته ، ويهاجم « أرستوفانس » فى هذه المناظرة « يوربيدس » بأنه هدم مبادئ الدين والخلق التقليدية بثقافته السوفسطانية ، وصور فى مسرحه الآلهة والأبطال نهباً للنقائض والعيوب التى يتعرض لهـــا عامة الناس ، فقضى بذلك على قداستهم . ويظهر من هذا المؤلف لرسالة الشعر والمسرح الخلقية والاجتماعية ، هذا إلى أن فى المناظرة نفسها يعيب « أرستوفانس » على يوربيدس تكلفه فى الأسلوب ، وحيلة المسرحية التى يجافى بها طبيعة الفن . وتنتهى مسرحية الضفادع بهزيمة « يوربيدس » ، للعيوب الفنيـــة والخلقية السابقة فى مسرحياته . ويقتنع « ديونيسوس » ، بأن أسخيلوس خير منه ، فيقوده إلى الأرض ليرشد بمسرحياته الأثينيين الضالين (١) . وتمثل هذه المسرحية اتجاهاً عاماً ساد النقـــد الأدبى اليونانى ، وهو أن البحث فى الأدب ومسائله ارتبط أوثق ارتباطاً بالنظر فى الإنسان ومشكلاته الخلقية والاجتماعية مما سنرى أثره جلياً واضحاً فى فلسفة أفلاطون (٤٢٩ ـــ ٤٤٧ ق.م) ثم تلميذه أرسطو (٣٨٤ ـــ ٤١٢ ق.م) .

ولا شك أن للسوفسطائيين (٢) فضلا كبيراً فى التمهيد لأفلاطون وأرسطو فقد كانت بحوثهم فى الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معانى الكلمات واختلافهم فى

---

(١) راجع فيما عدا نص مسرحية الضفادع هذا المرجع : : W, K. Wimsatt and C. Brooks : Literary Criticism ; Newyork, 1957, p. 3 — 5

(٢) السوفسطائى (Sophist Sophistès) معناها فى الأصل العالم فى فن أو مهنة ، ثم أصبح معناها الرجل الحكيم ، ومنذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد أصبحت الكلمة تطلق على كل من يعلم البلاغة أو السياسة أو الرياضة نظير أجر ، وقام السوفسطائى فى ذلك بدور هام فى تعميم التعليم بين الشعب . ولكن بتقدم الزمن عنوا بالبلاغة وصور التعبير الشكلية أكثر من عنايتهم بجوهر المعرفة ، ولذا صاروا هدفاً لحملات سقراط وأفلاطون ، ولهذا صار للكلمة معنى معيب هو الرجل الجدل أو الولوع بالجدل .

إدراكها ، كان كل ذلك معيناً خصباً لبحوث أفلاطون وأرسطو فى النقد . وكان تأثير سقراط (٤٦٩ — ٥٤٩ ق.م) أعظم من تأثير السوفسطائيين . فقد ضاق بتناقض مفهوم الكلمات فى اللغة . وحاول التغلب عليها بطريقة التجربة والملاحظة فى حواره ، وما وصلنا من آراء سقراط فى النقد حكاه تلميذه أفلاطون فى محاوراته ، ولكن هل هى آراء سقراط نفسه أم أن أفلاطون اتخذ من سقراط مجرد شخصية مسرحية يضع على لسانها آراءه فى محاورات ابتدعها ؟ هذه مسألة لا يمكن أن نصل فيها إلى حل قاطع ، ما دامت آراء سقراط نفسه لم تصل إلينا كاملة فى هذا الصدد . ويرجع الباحثون أن محاورات أفلاطون الأولى كانت آراء سقراط فيها أقرب إلى آرائه الحقيقية ، ثم أصبح سقراط شخصية أسطورية لدى أفلاطون يروقه أن يضع على لسانها آراءه هو . والذى لا شك فيه ، مع ذلك ، أن هذه الآراء — التى تستنتج من محاورات أفلاطون — مطابقة لآراء أفلاطون نفسه ، سواء كان بعضها مأخوذاً من آراء أستاذه سقراط أم لا . ولذا نسوقها هنا جزءاً من فلسفة أفلاطون العامة .

٢ — نقد أفلاطون

كتب أفلاطون محاوراته التى عنوانها : « إيون » Jon فى عشر السنين الأولى من القرن الرابع قبل الميلاد ، أى بعد موت أستاذه سقراط (عام ٣٩٩ ق.م) ببضع سنين . وهى محاورة على شكل درامى يشبه المحاورة التى وصفناها فى مسرحية « الضفادع » لأرستوفانس . وتدور هذه المحاورة بين سقراط والمنشد (١) : إيون » . وفيها يتناول أفلاطون مسألتين هامتين من صميم النقد الأدبى ، أولاهما : ما مصدر الشعر لدى الشاعر : الفن أم الإلهام ؟ وثانيتهما : ما الفرق بين حكم

---

(١) المنشد Rhapsode (Rhopsodos) هو الذى كان ينشد الأشعار التى يحفظها أمام الجمهور فى الأعياد والحفلات الدينية . وكان إلقاؤه للأشعار مصحوباً بأشارات وحركات تعبيرية . وكان إنشاء أشعار هوميروس بخاصة مهنة رائجة لدى الشعب اليونانى . وكان المنشد يقف على منصة تشبه خشبة المسرح ، ويحاول فى أثناء الألقاء أن يتقمص شخصية البطل الذى يروى قصته ، فكان يكسبه بإنشاده = الشعر = الملحمى صبغة الشعر المسرحى . ويحدثنا أفلاطون فى محاورة « أيون » عن عمل آخر للمنشد ، وهو شرح الشعر الذى يرويه والتعليق عليه ، ويظهر أنه كان يختار المواقف الخلقية والاجتماعية ويعلق عليها (أنظر أيون ٥٣٣ ، ٥٢٤) فتكون وظيفة المنشد فى هذا الشرح خلقية اجتماعية .

أنظر : W. K, Wimsatt ... op. cit. p. 5

الشاعر والناقد الأدبى على الشئ من جهة وبين حكم العقل والعلم على نفس الشئ ؟

وفيما يخص المسألة الأولى يستدرج سقراط — فى هذه المحاورة — « إيون » حتى يقــر له بأنه لا يهتم إلا بشرح شعر هوميروس وإنشاده دون ســائر الشعراء ، وإنه فى هذا الشرح والإنشاد لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادئ عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه شعوره ، وهو ما يدعوه أفلاطون : الإلهــام ، ومصدره إلهى محض . ويستنتج سقراط ، إذن ، — من « إيون » — أن الناقد والشاعر لا يصدران عن العقل ، بل عن الإلهــام الإلهى ، والشاعر يصدر عن ذلك أصالة ، ثم يعدى الشاعر المنشد ، كمــا ينتقل الجذب من الحديد الممغنط إلى قطع الحديد الأخرى ، فتصبح بدورها مغناطيسية تجذب ما يمسها . فالشــاعر « كائن أثيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ، ويفقــد فى هــذا الكائن الإلهــام إحساسه وعقله . وإذا لم يصل إلى هــذه الحالة فأنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب . وما دام الشعراء والمنشدين لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن ، ولكن عن موهبة إلهية لذلك لا يستطيع أحــد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر .. لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين ، حتى ندرك — نحن السامعين — أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا شاعرين بأنفسهم ، وإن الإله هو الذى يحدثنا بألسنتهم (١) » .

وقــد يفهم من ذلك أن أفلاطون — بهذه المحاورة — يسمو بمكانة الشعر والشاعر ، لأنه أقــر أن مصدر الشعر هو الإلهــام الإلهى ، ولأنه قارن الشاعر بالأنبياء والعرافين . وطالمــا كانت هذه الفكرة مرجع من اعتدوا بالإلهــام والقريحة فى الشعر ، لا بالصنعة والتعلم (٢) . وفى الحق يتفق تمجيد أفلاطون للشعر — على نحو ما أوردناه من محاوراته السابقة — مع ذكره فى محاورة أخرى له عنوانها : « مينون Ménon » ، وموضوعها البحث فى طبيعة الفضيلة ، وهل يمكن

---

(١) أفلاطون : أيون ٥٣٤ أ — د ، وأنظر كذلك ٥٣٣ د هـ ، ٥٣٥ — ٥٣٦ .

(٢) كان هــذا هو اتجاه كثير من شعراء ونقــاد عصر النهضة فى أوروبا . ثم كان الاتجاه السائد عند الرومانتيكيين ، نخص بالذكر مثلا شيلى Shelley فى دفاعه عن الشعر Defense of Poetry وكذا ألفريد دى موســيه . أنظر كتابى : الرومانتيكية ص ٥ ، ١٠ — ١١ ، ٢٢ — ٢٥ ، ٣٤ .

أن تلقن ؟ وهي تدور بين سقراط والأمير « مينون » ويتجه سقراط فيها إلى ان الفضيلة تهتدى إليها الروح بتذكرها لما سبق إن كانت على علم به فى عالم الأرواح قبل أن تهبط إلى هذه الأرض وتحل فى الجسم . فالفضيلة ليست سوى إلهام .. وهي من نصيب الملهمين من الحكام والعرافين والكهنة والشعراء ، ولا يمكن لهؤلاء أن أن يلقنوها غيرهم ، كما لا يمكن الشعراء أن يلقنوا الآخرين عبقريتهم (١) .

وعلى الرغم من أن أفلاطون — فى محاوراته التى عنوانها « فيدروس » Phaedrus — يضع الشعراء فى المرتبة السادسة مع الرسامين (٢) ، وعلى الرغم من أنه يضع الفلاسفة فى أول مرتبة ، مفضلا إياهم على من سواهم ، فإنه يشيد بالشعر على نحو يؤيد ما ذكرناه له فيما سبق . ففى أول خطابه الثانى من « فيدروس » وموضوع هذا الخطاب هو الحب — يذكر على لسان سقراط أيضاً أن عواطف الإنسان العليا تقترن كلها بنوع من النشوة التى تطغى على العقل Mania وفى هذه النشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف إلهى ، ثم يمثل لذلك بنشوة النبوة عند الأنبياء ، ونشوة التصوف ، ونشوة الشعر ، ثم نشوة الحب . ثم يتحدث ، على لسان سقراط كذلك ، عن الإلهام الشعرى الصادر عن النشوة الألهية ، فيقول : « حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة ، فإنه يوقظها ويسمو بها ، فتمجد — بأناشيد أو بأية أشعار أخرى — مآثر الأجداد ، فتربى الأجيال . أما ذلك الذى حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجترئ على الاقتراب من أبواب الشعر ، واهماً أن الصنعة تكفى لخلق الشاعر ، فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص ، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا ما قورن بشعر الملهم (٣) » .

وأما المسألة الثانية التى شغل بها أفلاطون منذ تأليفه محاورة « إيون » السابقة الذكر — وهى الفرق بين موقف الشعر وموقف العلم والعقل من الأشياء — فإننا نراه ، فى المحاورة السابقة ، يدع سقراط يستدرج « إيون » إلى أن فى هوميروس مواقف خاصة بصنعة الطب ، أو الملاحة ، أو فن قيادة العربات أو صيد السمك ، لا يجيد شرحها المنشد ، وإنما يجيده الطبيب والملاح وسائق العربة وصائد السمك ، لأن

---

(١) أنظر : أفلاطون : مينون ٩٨ — ٩٩ .

(٢) أفلاطون : فيدورس ٢٤٨ .

(٣) أنظر : Platon : Phédre, XXII ; cf. Chamard : la Pleiâde, IV, p. 148—149

هؤلاء يتكلمون عن قواعد وفن . أما المنشد فهو كالشاعر ، لا يصدر إلا عن موهبة إلهية ، وكأن أفلاطون يقصد إلى أن يقرر أن مقدرة الشاعر على تأليف شعر فى شىء غير مقدرة المرء على شرح نفس الشىء شرحاً عقلياً ، وأن الشعر ليس هدفه الشروح العلمية للأشياء (١) . ويقف أفلاطون بهذا موقف مهاجمة من الشعر والشعراء . ويرتبط موقفه هذا بإدراكه لنظرية المحاكاة .

المحاكاة عند أفلاطون : يتوسع أفلاطون فى المحاكاة ، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره . وعنده أن الحقيقة ، وهى موضوع العلم ، ليست فى الظاهرات الخاصة العابرة ، ولكن فى المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود . وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات ، وهو الوجود الحقيقى ، ولكنا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التى هى فى الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل . وفى الكتاب السابع من « الجمهورية » يذكر أفلاطون تشبيهه الرمزى المشهور لدى إدراكنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية اللهيب ، فهم يرون على ضوئها مناظر أشباح تتحرك منعكسة على الحائط أمامهم ، وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنه حقيقة الأشياء فما نراه فى هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة كانعكاس الأشباح على حائط ذلك السرداب . وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التى هى مقاييس لما يجرى فى منطقة الحس . وجميع ما فى عالم الحس محاكاة لتلك الصور . والنظم الإنسانية بدورها محاكاة . فكل الحكومات محاكاة للحكومة الصحيحة (المثالية) فى عالم الصور أو الأفكار . والقوانين نفسها — وهى الأسس للحكومات — محاكاة لخصائص الحقيقة كما دونها الناس فى حدود ما استطاعوا . وسبق أن أشرنا إلى أن أفلاطون يشرح — فى محاورة « مينون » أن الفضيلة هى المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه فى العالم العلوى قبل هبوطها إلى العالم المادى (٢) . فالأعمال والفضائل والنظم ومحاكاة كلها ، شأنها فى ذلك شأن الأشياء . واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التى هى بدورها محاكاة . فالكلمات للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها . والحروف

---

(١) أنظر : أفلاطون : أيون ٥٣٩ — ٥٤٢ .

(٢) أنظر ص ٣١ من هذا الكتاب .

التى تتألف منها الكلمات هى أيضاً وسائل محاكاة ، وفى هذا تدل المحاكاة — عند أفلاطون — على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه . والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسناً أو سيئاً ، حقيقياً أو ظاهراً . وحين نحاكى طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة إذا دلت على خصائص الموجود ، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص . واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المثل فى عالم الحس ، وأداة لذلك التأثير . وينحصر نجاح الفنان فى نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها ، وفى هذا يتجلى مجهود الفناء ويؤتى ثماره . على أن محاكاة الحقيقة لا غناء فيها عن الحقيقة ، فليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة إذا كانت تلك المحاكاة صحيحة .

وفى الكتاب السادس من « الجمهورية (١) يشرح أفلاطون مراتب المعرفة : فأدنى مراتبها الخيال الحسى الذى تبتدىء فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها ، كمظهر حصان أو سرير مثلا ، مما يمكن رسمه أو تصويره . وأرقى من المرتبة السابقة : مرتبة الإدراك النوعى للموجودات ، كما هية الحصان أو المنضدة . وأسمى منها مرتبة الكلية فى الرياضيات والصور الهندسية ، ثم إن أسمى أنواع المعرفة هو معرفة الصور الثابتة الخالدة . ولمراتب الكمال صور ثابتة خالدة هى من خلق الله ، كصورة الحب والحكمة . . . كما أن للأشياء المادية صور ثابتة خالدة كذلك . فلكل مجموعة أفراد من نوع واحد ماهية تندرج فيها — وهذا هو الإدراك النوعى السابق — ولكن لكل ماهية صورة ثابتة خالدة أبدية هى من خلق الله . فمثلا لجميع أفراد الأسرة ماهية هى الإدراك النوعى ، ولكن درجة كمالها تتمثل فى سرير مثالى موجود فى ذاته ، وكل نجار يحاول أن يقرب من درجة الكمال فى صنعته للسرير يتأمله فى ذلك السرير المثالى .

والمرتبة الأخيرة ، وهى معرفة الصور ذات الوجود الثابت (المثل) ، لها صلة بالجمال والحب عند أفلاطون . فى محاورة « مينون » ، وفى محاورة « فيدون » Phédon (Phaidon) — وهى محاورة على لسان سقراط مع تلميذه « فيدون » قبيل تجرع سقراط السم — يذكر أفلاطون على لسان سقراط كيف ترقى الروح إلى إدراك تلك الصور العقلية — وهى أكمل مما فى عالمنا من أشياء ندركها بالتجربة — عن طريق الروح لما كانت تعلمه فى عالم الجمال الخالد قبل هبوطها إلى الجسم . ويذكر أفلاطون

(١) أنظر : أفلاطون : ٦١٠ .

الجمال — فى محاورة « فيدون » — على أنه نوع من أنواع الكمال (١) ، ولكنه فى محاوراته التى عنوانها : « المائدة » Symposium يذكر أن المحب يتدرج فى طريق وصوله إلى الله من تعلقه بشخص محبوبه إلى تعلقه بجميع الأشخاص الجميلة ، ثم يتدرج من حب الأشخاص إلى حب الأفكار الكلية ، والمبادىء العامة ، حتى يصل إلى معرفة الصور (المثل) ، ثم إلى الجمال المحض ، أى الله (٢) .

وفى محاورة « فيدروس (٣) » يذكر أفلاطون — على لسان سقراط دائماً — أن المحب ينتقل من جمال الجسم ، لا إلى الجمال المحض أو المثالى (الله) ، بل إلى الحكمة والخير وما إليها من مراتب الكمال (٤) .

وفى هذه المجاورات يهتم أفلاطون بشرح طريقة الوصول إلى أرقى أنواع المعرفة والكمال ، بالاهتداء إلى إدراك الصور العقلية الخالدة ذات الوجود الأبدى (عالم المثل) وليس كل ما فى هذا العالم إلا خيالات وانعكاسات لتلك الصور كما سبق أن شرحنا . وفى كلام أفلاطون تختلط الإدراكات الجمالية بالإدراكات الصوفية ، ولكن لكليهما صلة وثيقة برأيه فى الشعر والنقد .

فالمحب يصل إلى أرقى أنواع المعرفة بالتدرج فى الإدراك . والمحب هو الفيلسوف . أما الشاعر ، أو الفنان بعامة ، فإنه يعكس لنا فى فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها . وهى فى ذلك مرتبة دون الفيلسوف ، بل دون مرتبة الصانع ، وذلك أن النجار ، مثلا ، يحاول أن يقرب — فى صنعته لسرير خاص أو منضدة خاصة — من درجة الكمال ، بتأمله فى صورة السرير المثالى أو المنضدة المثالية ، وهى الصورة العقلية الثابتة الخالدة التى هى من خلق الله كما شرحنا فيما سبق ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، فهو يحاكى منضدة هى بدورها صورة ناقصة للمنضدة

---

(١) أنظر ص ٢٨ للتعريف بموضوع محاورة « مينون » وأنظر : أفلاطون : مينون ٨٢ — ٨٥ ، ثم أنظر : أفلاطون فيدون ١٧٥ — د ، ١٠٠ جـ هـ .

(٢) أنظر : أفلاطون : المائدة Symposium ٢١٠ — ٢١٢ — هذا ، وستتحدث عن المائدة وتفصل بعض التفصيل فى فلسفة أفلاطون فى الجمال وأثرها فى النقد العربى والأدب فى الباب الثانى من هذا الكتاب حين نتحدث عن الحب العذرى والحب الصوفى .

(٣) لمعرفة موضوع هذه المحاورة أنظر ص ٣٠ — ٣١ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر أفلاطون : فيدروس ٢٦٥ — ٢٦٦ — ٢٧٧ .

المثالية . وكذلك شعراء المآسى ، يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة المثالية (١) .

وتلك ناحية ميتافيزيقية محضة حمل بها أفلاطون على الشعر كله — من غنائى وغير غنائى — نتيجة لنظريته فى المحاكاة .

وثم جانب آخر لحملة أفلاطون على الشعر ، هو الجانب الخلقى من الوجهة النظرية وأفلاطون فيه مختلف كل التخلف عن النظرية الحديثة للأدب ، بل عن تلميذه أرسطو نفسه . لذلك أنه يرى أن الشعر يصف النقائص التى تبدو فيها محاكاة الشعراء السيئة . ومن هذا الجانب كذلك يحمل أفلاطون على الشعر عامة ، فيحمل على هوميروس فى ملحمته (٢) لأنه عرض فيها نقائص الأبطال ، ولأنه كان — من هذه الناحية — مصدراً لشعراء المآسى فيما بعد ، وهم الذين صوروا الخيرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة . وهذا عيب خلقى خطير عند أفلاطون ، لأنه — مثل أستاذه سقراط — يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هى وحدها التى تجعل المرء سعيداً . فشعراء المآسى يسيئون فى محاكاة الحقيقة حين يظهر فى محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقياً . ويقول أفلاطون إنه . . لا شىء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير ، لا فى هذه الحياة ولا بعد الموت » (٣) .

ولكن أفلاطون — تبعاً لنظرته السابقة — يعود فيرتب أجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة ، فيفضل — نسبياً — الشعر الغنائى ، لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال ، يلى ذلك شعر الملاحم ، لأن النقائص المصورة فيه لا تؤثر فى مصير البطل ، ولا تقلل كثيراً من إعجابنا به بوصفه بطلا . ويأتى بعد ذلك المآسى ثم الملهاة . فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق (٤) .

---

(١) الجمهورية ٥٩٥ — ٥٩٧ .

(٢) سنتحدث عنهما فى معالجتنا للملاحم عند أرسطو فى هذا الفصل ، وهاتان الملحمتان هما الإليـــاذة والأوديســـيا .

(٣) Plato : Opolagy, 41, d.

(٤) أنظر الجمهورية لأفلاطون ٣ ، ٣٩٧ ر ، ٢ ، ٣٧٧ ب . وكذلك الفصل العاشر من الجمهورية . ونكرر أن هذه نظرة مختلفة كل التخلف من حيث العناية بالدلالة المباشرة للأدب ، وقد أمحت تماماً من النقد بعد أفلاطون .

ويظهر من كلام أفلاطون سبب ثالث لحملته على الشعر ، لأن الشعر نتيجة إلهام واستسلام للنشوة ، فهو متحرر أصلا من قواعد المعرفة والعقل ، وهذا يتنافى مع الاتجاه العملى الذى شغل أفلاطون فى جمهوريته . ولهذا يندد بهوميروس : « أى دستور أصلح ؟ وأية قوانين أقر ؟ وأية حرب قادها إلى النصر ؟ وأية مدرسة أسس ؟ وأى اختراع مفيد أخرج ؟ » ، على أن أفلاطون يرى أن الكلام عن الشىء ضرب من القصور عن تحقيقه ، فلو كان هؤلاء الشعراء على علم بما يتحدثون فيه لقاموا بجهد فى تحقيقه ، أو أسهموا فى ذلك التحقيق (١) .

ويتصل بهذا الجانب العلمى أن أفلاطون نعى على شعراء عصره نفسه أنهم كانوا يتملقون الجماهير ، وهم فى تملقهم خاضعون لنوعين من الاستبداد : استبداد الجمهور واستبداد الحاكم (٢) .

وهذه النظرة العملية هى التى جعلت أفلاطون يرحب فى جمهوريته بالشعراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقدوات الصالحة . فبعد أن طردهم من الجمهورية بإسم المبادىء العامة النظرية الميتافيزيقية والخلقية والعلمية كما سبق أن شرحنا ، عاد فأدخلهم من باب آخر ، هو التغنى بالفضائل وأصحابها (٣) .

هذا جوهر فلسفة أفلاطون فيما يهمنا الآن (٤) . ولعل لها الفضل فى الإيحاء إلى تلميذه أرسطو — حين كرس جهده الفكرى للرد عليها كما سنشرح بعد — بآراء خالدة فى النقد العالمى . على أنها بعد ذلك غنية من ناحية أخرى . ذلك أن أفلاطون — على الرغم من تقريره الإلهام مصدراً للشعر ، وعلى الرغم من نزعته الخلقية المباشرة فى الدلالات الأدبية ، وعلى الرغم من حملته على نزعة الشعراء الخيالية — نراه يرجح المبادىء العقلية والفلسفية ، وينزع إلى جانب عملى فى الحملة على شعراء عصره . وفى هذا كله نكشف ناحية أخرى أكثر خصباً ، هى نزعته إلى الجانب التجريبى فى

---

(١) أفلاطون : الجمهورية ٥٩٩ ب — ٦٠٠ ب .

(٢) أفلاطون : الجمهورية ٥٦٨ ب . وأنظر كذلك مقدمة اميل شامبرى E. Chambry للترجمة الفرنسية لجمهورية أفلاطون ، طبعة Belles-leltres C. VIII — C X VI

(٣) أفلاطون : الجمهورية ٥٠٦ أ .

(٤) سنذكر كثيراً من آراء أفلاطون فى مقارناتنا اللاحقة ، وسنبين أثر ذلك كله فى النقد الجمالى العربى — وبخاصة النقد الصوفى — فيما بعد .

النقد ، وهى النزعة التى ستتجلى فى نقد تلميذه أرسطو على أعظم جانب من الخصوبة والعمق .

هذا ، ولفلسفة أفلاطون فى الخطابة (البلاغة) صلة قوية باتجاهاته النظرية المتأثرة فى نفس الوقت بما ساد عصره من جدل سوفسطائى .

والخطابة عند أفلاطون لها نفس المعنى الذى كان شائعاً فى عصره وقبل عصره . وهو دراسة وجوه الكلام وكيفية تأثيره . وقد كانت بذلك ذات صبغة عملية منذ وجدت عند اليونان حول نهاية القرن الخامس قبل الميلاد . وكان السوفسطائيون يلقنون فيها كيف يستطيع المرء إيهام القضاة فى المحاكم ، ونواب الشعب فى المجتمعات السياسية ، وكذلك الجماهير ، بما يرون إيهامهم به من آراء وقضايا عامة . ولا يرى أفلاطون رأيهم فى اتخاذ الخطابة وسيلة للإيهام . يقول أفلاطون على لسان سقراط فى محاوره « فيدروس » : « ليس فن الجدال فى الآراء مقصوراً على دور المحاكم والمجتمعات السياسية ، ولكن من الواضح أنا إذا عددناه فنا من الفنون بعامة ، فإنه يكون هو هو فى جميع أنواع الكلام ، أى يكون هو الفن الذى يستطيع المرء أن ينتج تشابهاً بين كل الأشياء التى يمكن أن ينتج بينها ذلك التشابه (١) » . وقد سبق أن ذكرنا أن موضوع محاورة « فيدروس » هو الاهتداء إلى الفضيلة عن طريق المعارف الروحية الباقية فى النفس من عالمها (٢) الأعلى . وهذه الفضيلة نوع من المعرفة تهتدى إليها الروح . والفضيلة والمعرفة شىء واحد كما هو الشأن عند سقراط . ويترتب على ذلك أن تكون الخطابة الصحيحة (أو فن الكلام) — عند أفلاطون — ليست هى محاولة التغرير بالناس أو القضاة ، بل هى طريق الوصول إلى المعرفة ، أو تشخيص هذه المعرفة . وبذا تكون الخطابة نوعاً من الفلسفة الملهمة . والخطابة السيئة تكون إما صادرة عن امرىء يقول ما لا يعرف ، فيقضى به الجهل إلى تكرار عبارات قد تكون مصقولة ولكنها فارغة ، فهى نوع من رياضة المرء على صنعة الكلام فحسب ، وإما عن امرىء يعرف ما لا يقول ، أى يعرف الحق ويتجاهله . فيمارس على سامعيه نوعاً من مقدرته على رياضة الكلام (٣) . وفى هاتين الحالتين لا تساعد

---

(١) أفلاطون : فيدروس ٢٦١ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٣٠ – ٣١ .

(٣) أفلاطون : فيدروس ٢٦٢ .

البلاغة على الوصول إلى المعرفة ، بل تكون وسيلة للتضليل . فهى فى هذه الحالة ليست فناً ، ولكنها جرفة خالية من الفن . « ففن الكلام الحق الذى لا يقود إلى تملك الحقيقة لا وجود له ، ولن يوجد أبداً » (١) .

ولابد من توافر مبدأين كى تؤدى الخطابة — فى معناها السابق — إلى الحقيقة . أولهما أن يدرك المرء الجنس ، ويجمع خصائصه المتفرقة تحت فكرة واحدة : وذلك يكون بتحديد الأمر الخاص الذى يريد شرحه . وقد ضرب أفلاطون فى « فيدروس » مثلا لذلك بالحب ، فحدد أولا ما هو ، ثم عرف ما إذا كان حسناً أو سيئاً . وثانى المبدأين : أن يقسم المرء الأشياء إلى أنواعها بحيث تظل الأشياء المتجانسة — طبيعية — مندرجة تحت جنسها ، لا يحاول أن يفصل أى جزء منها كما يفعل المثال الردىء الذى يشوه بعمله ما يصنعه من تماثيل (٢) .

وموجز القول أن يكون المتكلم ذا قدرة على التفكير المنطقى السليم فيه صار فرعاً من فروعها ، وقد إزداد هذا الارتباط وضوحاً فى عصور النقد الحقيقة والخطباء الفلاسفة هم الخطباء كما يجب أن يكونوا . ويعارضهم أفلاطون بالمغالطين السوفسطائيين من خطباء عصره الذى يؤثرون التحدث فيما له مظهر الحقيقة ، وهؤلاء هم الخطباء المهنيون . هذا ما يخص جوهر الخطابة أو موضوعها ، أو ما يجب أن يقال .

وفى النقد العربى القديم كان للفلاسفة فضل ترجمة أرسطو وشذرات من يجب أن يعرف إلى من يتوجه فى قوله . فإذا كانت وظيفة الخطابة هى قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة ، « فعلى المرء — لكى يكون قادراً على الخطابة — أن يعرف ما للنفوس من أنواع . وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفحات ، وهو ما يختلف به الناس فى أخلاقهم . . . ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة . . فعلىَّ ، إذن ، كى أولد فى النفوس نوعاً من الإقناع ، أن أطابق بين كلامى وطبيعتهم ، وإذا توافرت للمرء هذه المبادىء عرف متى يجب أن يتكلم ، ومتى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام ، ومتى يليق أن يكون موجزاً أو مطيلا أو مبالغاً ، أما قبل الوقوف على هذه المبادىء فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك (٣) » .

---

(١) أفلاطون : فيدروس ٢٦٠ .

(٢) المرجع السابق ٢٦٦ .

(٣) أفلاطون : فيدروس ٢٧١ أ — ٢٧٢ ب .

ثم يتحدث أفلاطون عن تنظيم أجزاء الخطابة فى إجمال ، فيقول على لسان سقراط يخاطب « فيدروس » : « أحسب أنك توافقنى على أن كل خطاب يجب أن يكون منظماً ، مثل الكائن الحى ، ذا جسم خاص به كما هو ، فلا يكون مبتور الرأس أو القدم ، ولكنه فى جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ، ثم بين الأعضاء جميعاً (١) ».

وهذا لم يرد أفلاطون أن تكون الخطابة — كما كانت عند السوفسطائيين — ذات قواعد شكلية ترمى إلى إيهام الآخرين بصواب فكرتنا على أية حال كانت الفكرة ، ولكنه قصد إلى أن تكون الخطابة هادياً للنفوس نحو الجمال والعدالة . فهى عنده تستلزم معرفة الحقيقة من جهة ، ومعرفة النفس من جهة ثانية ، ثم تستلزم على الأخص لدى الخطيب أن يكون حريصاً على توفير الخير للسامعين ، محباً لهم ، كى يقودهم عن طريقها إلى معرفة الحقيقة .

وفيما قدمناه من آراء أفلاطون فى الخطابة ، تتوحد الخطابة — كما يريدها أفلاطون أن تكون — مع الفلسفة . وتكون الخطابة أو فن الكلام — على النحو الكامل الذى نشده أفلاطون — أقرب من الشعر فى الوصول إلى الحقيقة فى شكل الحوار الحى الذى يتبادله المتكلم مع السامع أمامه . ولهذا يفضل أفلاطون الكلام — فى التعليم — على الكتابة ، لأن الكتابة تدوين ، والتدوين يكسب الكلام صبغة الثبوت والاستقرار ، فيصير جامداً فى صورته أمام القراء . وهذه حال الشعر الوجدانى والمسرحيات (٢) . وكأن تفضيل أفلاطون الحوار والحديث فى الخطابة على الكتابة نوع آخر من هجومه على الشعر . وفى كل ذلك كان هم أفلاطون منصرفاً إلى الوقوف على الحقيقة والاهتداء إلى الفضائل والهداية إليها ، وكذلك كان تلميذه أرسطو .

هذا ، وقد أفاد أرسطو من تلميذه أفلاطون فى كثير من إدراكه للفنون والغاية منها ، ومنها الأدب ، ولكنه خالفه فى كثير من المواضع الأخرى . ومن أهم ما خالفه فيه مبدآن : كان أرسطو شديد الملاحظة للواقع ، فكان تجريبياً فى أسسه ، فلم يلق

(١) نفس المرجع ٢٦٤ — وواضح أن لهذا الإدراك أثراً فى إكتشاف أرسطو للوحدة العضوية و المسرحيات والملاحم كما سنتحدث عنها فيما بعد .

(٢) نفس المرجع ٢٧٧ — ٢٨٧ .

وأنظر أيضاً . W. K. Wimsatt and C. Brooks., op. cit. p. 64 — 65.

بالا إلى الميتافيزيقية التى حفل بها أفلاطون ليفسر بها وظيفة اللغة وطبيعتها ، واعتبر اللغة بذلك خاصة من خواص الإنسان ، وهى أداة المعرفة .

ثم إن أرسطو يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة على سواء ، ولا يعمم المحاكاة فى كل شىء كما فعل أفلاطون . وقد نظر إلى طبيعة الفنون ومقوماتها ، ففصل بين بعضها وبعضها الآخر على حسب أسسها الفنية ، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء وميزها بذلك عن العلوم فى ميادين المعرفة الأخرى ، من ميتافيزيقية ونظرية ورياضية وطبيعية وعملية ونتاجية . ولأرسطو أصالة امتاز بها عن سابقيه فى إدراكه للغة ووظائفها ، جعله يتميز عنهم فى إدراكه لفنون اللغة والأدب بخاصة . وسنجمل القول فى ذلك قبل أن ننظر فى الحدود التى ميز بها بعض الأجناس الأدبية عن بعض من مأساة وملحمة وخطابة ، ثم نلم أخيراً بوجوه نظره فى الأسلوب بعامة .

(٢)

الفصـــل الأول

اللغــة عند أرسطو

لا يستطاع فهم الأدب ووظيفته الإجتماعية وخصائصه الفنية عند أرسطو دون معرفة نظرية أرسطو فى اللغة نفسها . فاللغة وظيفة عضوية فى الإنسان ، وهى كذلك أساس طبيعى للفضائل وللصلات الاجتماعية والسياسية . ووحدة اللغة والكلمات ، وهى بمقاطعها نتيجة لحركة صوتية ، ولكن هذه الحركة الصوتية فى الحقيقة عملية عقلية ، إذ مجرد نطق الكلمة يدل على شىء ما ، فيحدث فى الفكر حركة ما . وهذه الكلمات رموز لمعانى الأشياء ، أى رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس . فهى رموز لحالات نفسية هى مادة للفكر ، فالصوت اللغوى وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام الداخلى . وهذه الحالات النفسية التى تثيرها اللغة ليست فردية محضة . لأن دلالتها على الأشياء ومعانيها ليست طبيعية ، بل هى وضعية أصطلح عليها : فمعانيها المشتركة بين الناس هى التى تعطيها كل قيمتها اللغوية . وبهذا وحده نستطيع أن نفكر بالكلمات ، ونبنى حججنا عليها بوصفها رموزاً للأشياء . فهى فى الواقع رموز لتجارب أفادها الإنسان بالحس . والذاكرة تحتفظ بمجموعة التجارب الحسية . وهذه الذاكرة تتوافر فى الإنسان وفى قليل من أنواع الحيوان . ولكن هذه التجارب تهدى الإنسان وحده ، دون الحيوانات ، إلى المبادىء العامة العالمية . وذلك عن طريق القياس والحجة . وبها تتجاوز مرتبة الحس . وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسى — من حيث هى رموز له — كصلة الكلمات المكتوبة بالكلمات المنطوقة ، من حيث إن الأولى رموز للثانية . ويقول أرسطو : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس ، شأنها فى ذلك شأن الكلمات المنطوقة . ولكن المحاولات النفسية التى يعد التعبير دليلا مباشراً عليها هى هى عند كل

الناس ، شأنها فى ذلك شأن الأشياء التى تعد هذه الحالات صوراً لها » (١) .

فالكلام عمليات عقلية متتابعة ، وهذه العمليات تستلزم عند أرسطو مبدأ العالمية فى المعانى ، وهو ما تستخدم به اللغة أداة الصلات بين الناس : فالتسمية نفسها تضيف إلى موضوع الحس ما يزيد به عن مجرد وجوده الحسى . فإذا قلت « محمداً » — مثلا — فهذه التسمية تتضمن مبدأ « الإنسانية » إضافة إلى تعيينها هذا الشخص المعروف بهذا الإسم ، ومبدأ « الإنسانية » عالمى فى ذاته وبذلك كانت اللغة عند أرسطو رمزاً للفكر ، وهى فرق ما بين الإنسان والحيوان . فالنطق والفكر عند أرسطو متلازمان . والنطق خاصة الإنسان ، وبدون الكلمات لا يتيسر فكر ولا علم . وكلمة « لوجوس » فى الأصل معناها اللفظ ، ثم صارت تطلق على اللغة ، وهى عند أرسطو مرادفة للعقل ، إما بوصفه قوة من قوى الإنسان الروحية ، أو بوصفه عملية فكرية ، أى أثراً من آثار تلك القوة أو يراد بها المعقول نفسه أى الشىء الذى كان مادة الفكر (٢) .

واللغة والفكر كلاهما مستقل عن حقائق الأشياء . فإذا كانت الكلمة حركة عضوية ترمز إلى الشىء الحقيقى ، فالكلام الممثل فى الحمل على العكس من ذلك ، إذ هو عملية عقلية متميزة عن طبيعة الأشياء الحقيقية . والكلمة ترمز إلى شىء ما دون أن تثبت له صفة أو تنفيها . والحمل وحدها هى التى يمكن أن يوجه إليها التصديق والتكذيب . واستقلالها عن حقيقة الأشياء تتمثل فيه مأساة اللغة لدى الإنسان . فمن الممكن أن أنفى عن شىء ما له من خصائص وأن أثبت لآخر خصائص ليست فى الحقيقة له . وحقاً ليس هناك ما يمنع من أن أقول عن شىء أنه أبيض على حين أراه أسود ، وإلا انتفى الكذب — ضرورة — من اللغة . واللغة هى وسيلتنا للوقوف على الأفكار . أو على الكلام النفسى . واللغة تكسب هذه الأفكار ظاهرة الحالة الطبيعية للأشياء ، وبها يتيسر الحكم عليها . فالمدركات — من حيث هى مدركات — متحررة من الخطأ ، ولكن الفكر المعبر عنه باللغة هو مجال الخطأ والصواب . وبعض الحيوانات عندها حس وخيال وإدراك ، ولكن ليس لها فكر . على أن مأساة اللغة

---

(١) أنظر :

Brice parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Language p. 49—52.

(٢) ولذا كان من معانيها أيضاً : المنطق أو العلم ، وكانت كلمة لوجوس loɛos موضع بحوث كثيرة ، أنظر : R. S. Crane, op. cit. 177-178.

تتجلى كذلك فى أن دلالة اللغة على الفكر وقد تكون ظاهرية لا حقيقية . فليس كل إنسان يعتقد فيما يقول . ولذا كان لابد من الرجوع إلى الحقائق وطبائع الأشياء وقوانين المحاجة العقلية الأخرى المنطبقة على تلك الحقائق (١) .

واللغة فى كل ميادينها رموز الأفكار ، أى محاجة وأقيسة للوصول إلى نتائج من نوع ما . والكلام جسم مادته الكلمات ، وأجزاؤه تختلف على حساب مادة موضوعه . فأجزاء الخطابة غير أجزاء المسرحية ، وغير المنطق والعلوم الأخرى . ولكنها جميعاً تهدف إلى غاية واحدة هى التعبير عما هو حقيقى أو محتمل والمعيار فيها جميعاً هو الرجوع إلى الحقائق . فالكلمات والجمل والأقيسة مستمدة كلها من الحقيقة او الضرورة أو الاحتمال . والضرورة والاحتمال هما ما يعبر عنه الفعل المحكى فى الشعر والخطابة . والشاعر فى مسرحيته يستخدم ما يشبه الأقيسة والحجج من الوسائل الفنية التى تؤدى إلى ما يرمى إلى تصويره من نتائج . وهو فى هذا يشبه العالم النظرى أو العلمى . فعرض المستحيل أو غير المحتمل على أنه ممكن خطأ فى الشعر وفى العلوم معاً (٢) . ومهما اختلفت طرق التعبير ووسائله فى الشعر والخطابة والمنطق — من التزام التعبيرات الحقيقية المساوية للمعنى . أو من سوق للكلمات الموحية والمجازات فى الخطابة والشعر أحياناً — فإن هناك خاصتين تعدان من فضائل الأسلوب فى استعمالات اللغة كلها وهما : الوضوح والدقة (٣) .

واللغة غايتها تحقيق الصلات بين الإنسان ، أو معرفة الإنسان للأشياء . وقد تستخدم كذلك أداة للتربية والمتعة فى ناحية خاصة من نواحى النشاط الإنسانى ، وهى ناحية الفن . ولكن يمكن أن تستخدم الأسلوب ومعانى الألفاظ وسيلة للتلاعب بالمعانى لتظهر المستحيل ممكناً ، والممكن مستحيلا . والمقياس الذى يرجع إليه فى

---

(١) يرى أرسطو أن علينا أن نستوثق من التجارب كى نتوصل منها إلى نتائج علمية ، وعلينا بعد ذلك أن نثق بالنظريات حين يتضح انطباقها على التجارب .

أنظر أرسطو : De la génération des Animaux, III, 10, 76 ob, 31, cf. B. parain, op. cit. 50,

(٢) غير أنه توجد مبررات لعرض المستحيل فى الشعر ، وذلك فى حالات خاصة سنشرحها بعد قليل ، ونبادر هنا فنقول أن هذه الحالات من المبالغات فى الملح والهجاء استرسالا مع الخيال كما قد يتوهم .

(٣) أنظر : R. S. Cane, op. cit. p. 50

الحكم على اللغة وصوابها قد يرجع إلى طبيعة الأشياء فى العلوم ، أو إلى المقاييس المنطقية التى يهدى إليها المنطق ، أو إلى أسس الفن كما يهدى إليها العقل السليم. وطريق الاهتداء إلى الحكم الصحيح هو تحليل اللغة بما يتضمن تحليل الكلمات وتحديد معانيها ، والبحث فى الحمل وصحتها بوصفها بنية رمزية للحقائق ، وكذلك تحليل الفكرة كما هو مدلول عليها فى اللغة ، ثم الرجوع إلى الأشياء التى هى مدلول الفكر (١) . ولا يتوقف استكناه الحقائق على معرفة طرق المحاجة فحسب ، ولا على الرجوع لطبائع الأشياء وحدها ، ولكن يتوقف كذلك على تحديد معانى الكلمات واستعمالها فى الحمل ، إذ الكلمات فى الحمل رموز للمعانى ، وفى هذا ما يكشف عن الفرق بين من يحاجون لذات الحاجة كالسوفسطائيين مثلا ، وبين من يسلكون الطريق السوى فى تنظيم الأفكار . وكثيراً ما يلجأ السوفسطائيون إلى المفارقات اللفظية . والسوفسطائيون — كغيرهم — يستخدمون اللغة والإقناع ، ولكنهم لا يتقيدون كغيرهم بالقيم الموضوعية من خلقيةواجتماعية . ولهذا يجب أن نبحث عن المضمون (٢) ، لا نقتصر على البحث فى الكلمات وخصائصها العرضية التى لا تمس جوهر الحقيقة . وحتى فى القانون ، يحملنا الإنصاف على ألا نقصر نظرنا على القانون نفسه ، بل ننظر إلى ظروف تشريعه ، فلا نطبقه حرفياً ، بل نعتد بالروح التى وضع بها ، ولا ننظر كذلك إلى العمل ولكن إلى الغاية منه ، ولا نعتبر الجزء بل الكل .

واللغة فى جانبها العلمى تتضمن عملا هادفاً لغاية . وهذه الغاية يحددها الفكر وتشف عنها اللغة ، فتصبح دعوة مشتركة بين الناس . ومن هنا أمكن أن تخضع اللغة من الناحية العملية إلى مبدأ عقلى وقاعدة . وفى هذا الجانب العقلى أساس الفضائل عند أرسطو . وهذا أخص ما يمتاز به الإنسان ، لأنه هو الحيوان الوحيد الذى وهب العقل فتيسر له العلم عن طريقه ، ولم يتيسر له العلم إلا باللغة . فالغاية الخلقية وراء غايات اللغة العملية ، فيجب ألا يكون ميدان النشاط الإنسانى فى الكلام عبثاً أو هادفاً إلى عبث . ولهذا كان علينا أن ننظر إلى العمل الأدبى كلا ومجموعاً لا على حسب جزء

---

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ — ١٩٥ .

(٢) يولى أرسطو أهمية كبرى للحجج والأقيسة الكلامية على شرط رباطها بتجارب الحس ، ليقطع الطريق على السوفسطائيين فى حججهم التى ليس لها إلا مظهر الحجج وهى فى الواقع هروب من الحقيقة . أنظر : المرجع السابق ص ٢٠٤ — ٢٠٥ وكذا : Sophistic Refutation, VII, 165, 2 a 6—7.

أو فقرة منه فحسب ، وذلك لتتضح الغاية الجدلية منه ، وحتى فى الخطابة — وهى كالجدل غايتها الإقناع فى ذاته ، فيمكن أن تستخدم للشىء وضده — يؤكد أرسطو غايتها الخلقية فى غير موضع . فيقول مثلا : « يجب أن يكون المرء ذا قدرة على الإقناع بما يضاد قضيته ، لا لأجل أن يقوم بالأمرين معاً دون تفرقة ، (إذ يجب ألا تقنع بما يضاد الأخلاق) ، ولكن لئلا يجهل المرء طريقة وضع المسائل ، وليكون قادراً على تنفيذ حجج من يجادل ضد العدالة . . والخطابة والجدل — وحدهما من بين فنون القول — يعالجان القضايا المتناقضة على سواء . على أنه ليس معنى ذلك أن هذه الموضوعات يمكن أن تكون ذات قيمة واحدة . فالخطاب الحق والخطاب الأكثر مطابقة لقواعد الخلق هما دائماً أصلح للتعقل والإقناع » (١) . ولهذا يعد أرسطو الخطابة فرعاً من المنطق ومن علم الأخلاق والسياسة معاً . ذلك أن أرسطو يعتقد أن الأخلاق الفردية تقود إلى الأخلاق الاجتماعية . والخطابة ذات قيمة تربوية للمواطن لأنها تيسر للمواطنين الدفاع عن نظم الحكم (٢) . والرجل الخير مواطن صالح ، ولا يكون ذلك إلا فى حكومة صالحة ، والكلام الفنى الصادر عن العقل هو الذى تتحدد به نظم الحكم ، وهو وسيلة الإصلاح ، لأن الناس كثيراً ما يرجعون عن عاداتهم بحكم العقل . والعقل أساس الحياة الفاضلة . وأرسطو ينكر على سقراط قوله إن الفضيلة والعقل (أو المعرفة) « لوجوس logos شىء واحد ، ولكنه يؤكد مع ذلك أن الفضائل تستلزم العقل وتتوقف عليه ، فكل الرذائل فى تضاد مع العقل الصائب . والفضائل الخلقية والفكرية أساس للسعادة . « والكلام هو الذى يجلو النافع وغير النافع ويبين العدل من الظلم ، لأنه خاصة الإنسان التى تميزه من الحيوانات الأخرى . فالإنسان وحده هو الذى يدرك الخير والشر والعدل والظلم وما إليها ، واشتراك الجنس الإنسانى فى هذه الأشياء هو الذى أتاح تكوين الأسرة والحكومة (٣) » . فالكلام عند أرسطو له رسالة جوهرية ، وله صلة وثيقة بالعلوم النظرية والعملية : وفنون اللغة كعلومها ليست مجرد أقوال يرسلها قائلها دون هدف ، ولا قيمة لها إذا لم تساعد على تحقيق الخير والسعادة للإنسان

---

(١) أنظر : Aristotle : politics. I, 2, 1253 a 7 — 18

(٢) أنظر المرجع السابق : ١٤٥٦ ، وكذا : R. S. Crane, op. cit. p. 191 — 192

(٣) أنظر : Aristotle : Rhétorique, I, I, 1355 b, 2 — 7, 15, 22

وكذا :

والفنان كالعالم ليس له مطلق الحرية فيما يقول كما يرسم خياله ، وإنما وظيفته اجتماعية خلقية . فإذا أساء استعمال موهبته انقلبت شراً مستطيراً . يقول أرسطو : « سيعترضون بأن الإنسان قد يضر ضرراً بليغاً حين يسيء استعمال هذه الموهبة الكلامية ذات الحدين ، ولكن ، إذا استثنينا الفضيلة ، يستطاع أن يقال ذلك عن كل نوع من أنواع الخير ، وبخاصة عما هو أكثر نفعاً : مثل القوة والصحة والغنى ورئاسة الجيش . وعلى قدر المنفعة فى صواب التطبيق يكون الضرر فى الشطط والإساءة » . والفرق بين السوفسطائى (المغالط) وغيره ، ليس فى الموهبة ،ولكن فى القصد (١) .

وكثير من الأشياء موجود طبيعة ، وهى تختلف عن نتاج الفن فى أن فيها ذاتها مبادىء حركتها وسكونها ، فهى تتحرك أو تسكن . وبعضها ينمو أو ينقص تبعاً لمبادىء ثابتة بيولوجية أو غير بيولوجية ، وهذه الأشياء الطبيعية تنظم الجماد والنبات والحيوان . وهى موضوعات العلوم والطبيعة . والعلوم مقسمة بدورها إلى طبيعية وبيولوجية ونفسية . . . ومنها العلوم الرياضية ، لان لها صلة بالمادة والأشياء ، على الرغم من نزوعها إلى التجريد المحض . ومن هذه العلوم كذلك الميتافيزيقا ، لا لأنها تبحث فيما وراء الطبيعة ، وفيما لا حدود له . بل لأنهاتبحث فى نظام الأشياء وعلاقاتها بعضها ببعض ، ثم عن السبب الأول لحركتها وهو مبدأ الوجود ، وهو ما لا يمكن أن يعتريه تغير ما ، وهو واجب الوجود . وهذهالأنواع من العلوم — طبيعية ورياضية وميتافيزيقية— هى ما تسمى : العلوم النظرية ،على اختلافها فى مادة موضوعها وطرقها وبراهينها (٢). وهى تبحث فى حقائق سابقة تستمد منها معارفها وحججها ، فلا يمكن أن تكون نتائج البحث فيها مختلفة ، فهى ضرورية فى استدلالها ، وهى تتناول جواهر الأشياء أى لوازمها الثابتة لها ، ولهذا كانت نتائجها عامة عالمية ، لا موقوتة عارضة (٣) .

وليس الأمر كذلك فيما يسميه أرسطو العلوم العلمية والنتاجية ، كالسياسة والأخلاق ، وكذلك فنون الأدب من شعر وخطابة ، فمادة موضوعها لا تتيح مثل هذه النتائج الحتمية المعهودة فى بحوث العلوم النظرية . إذ البحث فى الفضائل والرذائل .

---

(١) أنظر : Aristote : Rhétorique, I, I, 1355 b 2 — 7 , 15 , 22

(٢) هذا هو ما يبحثه أرسطو فى كتابه : Physics فيبحث فى مادة الأشياء الطبيعية وشكلهاومكانها وزمنها وحركاتها ، مما لا صلة مباشرة له بموضوعنا .

(٣) أنظر : R. S. Crane, op cit p. 219 — 220

أو فى المأساة وأسسها الفنية مثلا ، لا يتضمن شروحا لجواهر أشياء طبيعية ، إذ هو بحث فى اعتبارات متعلقة بأشياء يمكن أن تتغير على حسب إرادة الإنسان واختياره . ومعرفتها تستلزم تحديد ما ينبغى لها من خصائص ، وقد تزيد مدلولاتها أو تنقص . فمعرفة الرذائل والأهواء لا تؤثر فى القوانين النفسية لعوارضها ، ولكن يمكن أن تؤدى — عن طريق التعود والممارسة — إلى الاهتداء إلى الفضيلة . وليست هناك فضائل محدودة المعالم تحديداً طبيعياً . وكذلك الشأن فى الأشكال والنظم الفنية . وقد يراعى فى تحديد معالمها الأسباب الطبيعية أو الإنسانية ، كما يجب أن تراعى المستلزمات الفنية فى الأجزاء التى يتكون منها الفن ، بحيث تكون ملائمة محققة للغاية منها . ويهتدى إلى ذلك بالعقل الصائب . ولكن المبادىء لا تسن فيها على أنها ضرورية حتمية كما فى العلوم النظرية . فطريقة رجل السياسة فى علمى الأخلاق والسياسة كطريقة الناقد للشعر ، تتوقف على استخدام منهج منطقى تشبيه من هذه الناحية بالمنهج المتبع فى العلوم النظرية . ولكنه مختلف عنه اختلاف منهج كل علم عن الآخر (١) .

وعلوم اللغة عند أرسطو هى المنطق والخطابة والشعر . وهى الفنون القولية . وهى من مستلزمات العمل والنتاج ، وليست مجرد كلام يصاغ لذات التكلم . والفرق بين استعمال اللغة لغاية علمية واستعمالها لغاية عملية أساسه العلم هو أنها فى الحالة الأولى أقيسة وبراهين للوقوف على خصائص الأشياء الثابتة لها ، وفى الحالة الثانية يقصد منها الإثارة لعمل الخير أو التعبير عن آثاره . وتمتاز الفنون والآداب مع ذلك بأسسها الفنية الجمالية . وفنون اللغة نفسها ذات مناهج مختلفة تبعاً لغاياتها المختلفة فالمنطق تعرف به الأقيسة والبراهين ، ويميز به صحيحها من فاسدها ، وما هو جوهرى مما هو عرضى . فهو يشارك العلوم النظرية والعلمية فى ميادينها المختلفة . ويمتاز عنها بأن مادة موضوعه غير محددة . ولذا تختلف طرق البحث فيه عن طرق البحث فى كل منها . وللخطابة صلة قوية بالمنطق . فهى مثله غير محددة الموضوع (٢) ، وبه تنظم حججها وأقيستها ، ولكنها تختلف عنه فى غرضها وهو الإقناع ، إذ أنها لا تبحث عن الحقائق فى ذاتها على حسب ما وصل إليه العلماء والمتخصصون ، بل تبحث فى كيفية تقديم مجموعة من

---

(١) أنظر : Werner Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History Developement, Ox-ford, 1948, p. 216.

وكذا : R. S. Crane, op cit, p. 219 — 220

(٢) أنظر الخطابة لأرسطو : الكتاب الثانى ، ٣٥٥ — السادس ٢٥ — ٣٥ .

الحقائق إلى جمهور خاص على نحو ينتج عنه أكبر أثر مراد ، فيقف الخطيب بها على ما يمكن أن يكون له من أثر فى الجمهور (١) ، وبذا لا يقتصر على أداء موضوعه بعبارات مساوية له ، بل يقصد إلى إقناع جمهوره الخاص بمختلف وسائل الإقناع . ويقتضى ذلك النظر فى أجزاء الخطابة . ونظامها بحيث تلائم جمهوره . ثم ينظر أرسطو إلى الخطابة بعد ذلك من الناحية الفنية فى الأسلوب ودقته ومطابقته لملابسات الجمهور (٢)

و للشعر صلة بالخطابة من ناحية المقولة والأسلوب (٣) ، على ما بينهما من فروق فى الوحدة الفنية وفى النظم . والشعر كذلك صلة بالعلوم ، لأن غايته المعرفة ، وهى غير منفصلة عن غاية العلوم النظرية والعملية . والشعر فى جوهره يمكن أن يكون عمليا فى أثره فى أخلاق الناس ، وعلميا فى شروحه لمنطق الحوادث ، فيمكن النظر إليه لذلك باعتبار نتائجه العملية والعلمية . وقد عالج أرسطو الشعر من الناحية التربوية فى كتاب السياسة ، ودرس مواقف الشعراء وما يسوقون من حكم خلقية فى كتاب الأخلاق Nicomachean Ethics ، كما تحدث عن ناحية الشعر الميثولوجية فى كتابه فى الميتافزيقا. ويمكن تقويم الشعر بعد ذلك بوحدته الخاصة أو بأثره فى الجمهور ، أو بمحاكاته للأعمال والأشياء الطبيعية . والنظر إليه فى ذاته هو ما يسميه أرسطو : « لذاته الخاصه به » ، أى ما يثيره من أثر فى الجمهور . ولا بد أن يكون هذا الجمهور على علم و خبرة بتقويم خصائص الأثر الفنى . ومن الناس من لا يتأثرون إلا بصفات عارضة للشعر ، وبالظروف التى نظم فيها . والبحث عن مثل هذه التأثرات دون ربطها بخصائص الشعر ذاته قد يزودنا بمعلومات عن جمهور خاص . ولكن هذه المعلومات لاتدخل فى صميم العمل الفنى (٤) . والنظر إلى الشعر فى ذاته — من الناحية الفنية — يقتضى النظر فيما تألف منه من أحداث ، وما عبر عنه من شخصيات وأفكار ، وما حاكى من

---

(١) يبحث أرسطو فى الصلة بين المنطق والخطابة فى الخطابة ، الكتاب الأول ، أنظر خاصة الفصل الأول والثانى ، ثم يعود إلى ذلك فى الكتاب الثانى من الخطابة من بدء الفصل الثامن عشر إلى آخر الكتاب ، وسنعود إلى شئ من تفصيل القول فيه عندما نتكلم فى الخطابة .

(٢) يتحدث أرسطو عن الأسلوب فى الكتاب الثالث من الخطابة ، وإن كان قد أشار إلى شىء من ذلك فى الكتاب الأول .

(٣) وكذلك يحيل أرسطو فى كتابة : « الشعر » تفصيل القول فى ذلك على كتابه : الخطابة ، وسنعود إلى ذلك فى حديثنا عن الشعر عند أرسطو .

(٤) كاستدلال بالشعر على حالة اجتماعية خاصة ، أو على حالة نفسية ، أنظر : R. S. Crane, op. cit. p. 214

شئون الطبيعة والحياة ، لا بوصفه تقريراً عما حدث فى الماضى أو يحدث فى الحاضر ، بل بوصفه تعبيراً فنيا له طبيعته الخاصة التى لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ (١).

وبهذا كله كانت اللغة — عند أرسطو — من مقتضيات الحياة المدنية ومستلزماتها . وكما نشأت بفضلها العلوم لدراسة طبيعة الإنسان والأشياء ، فساعدت على وجود الحياة المدنية ، نشأت كذلك الفنون عامة وفنون القول خاصة لتؤثر فى العادة والفكر ، فتتوافر التربية الصالحة . وقد ينظر إلى العمل الفنى فى ذاته للذاته الخاصة به ، كما يبحث فى العلم ، لا للإحاطة بوسائل خاصة بغية استخدامها لغرض خاص ، ولكن يبحث فيه للذة البحث ، ولأنه خاصة الإنسان التى يمتاز بها عن سائر الحيوان . ولكن اعتبار العلوم والفنون لذاتهما لا غناء فيه ، ولا يصح أن يصرفنا عما يمكن أن تؤثر به فى الحياة المدنية ، وعما تكشف عنه من جلاء الحقائق وتهيئة وسائل الخير ، وتثبيت دعائم الخلق وفى هذا تتلاقى العلوم والفنون فى غاياتها ، بالرغم من اختلافها فيما بينها كما أشرنا إليه فيما سبق . على أن فنون الأدب من الشعر بأنواعه ، ومن الخطابة ، مختلفة كذلك فيما بينها فى طبيعتها وخصائصها الفنية ، وهو ما نتناوله الآن بشىء من التفصيل .

---

(١) هذا ما يفصله أرسطو فى الشعر فى مواضع مختلفة ، ولنا إليه عودة بعد قليل .

الفصل الثاني

الشعـــر عند أرسطو

(١)

نظرية المحاكاة ومفهوم الشعر عند أرسطو

يحصر أرسطو المحاكاة فى الفنون ، سواء كانت فنوناً جميلة كالموسيقى والرسم والشعر ، أم فنونا عملية نفعية كفن البناء والنجارة مثلا ، على حين يعمم أفلاطون المحاكاة فى كل الموجودات ، ويفسر بها أنواع المعارف المختلفة ، ومنها الشعر والفن كما رأينا (١) . وبينما يعد أفلاطون محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة لأن فيها بعداً عن إدراك جوهر الحقائق ، ولأن جهدها ينحصر فى نقل مظاهر وخيالاتها الحسية (٢) ، إذا أرسطو يعد المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع . والفنون عند أرسطو تحاكى الطبيعة ، فتساعد على فهمها . فالفن ــ شأنه شأن النظم التهذيبية والتربوية ــ يكمل ما لم تكملة الطبيعة (٣) . والفن يتمم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه ، ، لأنه فى محاكاته يكشف عما ينقصها(٤) . والفن يجارى الطبيعة ، ويهدف إلى أغراض ، وله مناهج وفكرة يقصد من ورائها إلى إكمال ما فى الطبيعة بوسائلها . فالطبيعة فيها الحصان لخدمة الإنسان ، والفن يصنع السرير أو البيت(٥) .

فالمحاكاة ليست قصراً على إنتاج ما فى الطبيعة ، أو على نقل صورة لهـــا ،وليست كذلك وقوفاً من الفنـــان عند حدود التشابه الخارجى للأشياء ، ولكنها محاكاة لجوهر ما فى الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها .

---

(١) أنظر ص ٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٢٨ ــ ٢٩ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : Aristotle : politics, IV (VII), ⅄I

(٤) أنظر : Aristotle : physics 11, 8

(٥) أنظر : Metaphysiscs VII, 9 ,

وكذا : R. K. Wimsatt, op. cit. p. 26

فالأيقاع والإنسجام(١) فى الموسيقى ، والأيقاع وحده فى الرقص ، لا يحاكى بها مظهر الصوت أوالجسم ؛ ولكن تحاكى بها الأخلاق والوجدانات والأفعال (٢) فعلى الرغم من أن الموسيقى ليست كلاما لها مع ذلك طابع خلقى فى محاكاتها ، فهى تحاكى جوهر الأشياء (٣) . ويعنى أرسطو ؛ بخاصة ، بفنون المحاكاة الجميلة ، ومنها الشـــعر.

والشعر ، فيما يرى أرسطو ، مثل الموسيقى والرسم فى محاكاته الطبيعة .وفنون المحاكاة هذه تختلف فى وسائل المحاكاة وفى موضوعها . أما فيما يخص الوسائل، فإن الرسم يحاكى الأشياء التى يصورها بالألوان والرسوم ، والموسيقى تحاكى بالأصوات إيقاعاً وانسجاماً ، والفنون القولية تحاكى الأشياء بالكلام ، ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن ووزن ، مثل المأساة والملهاة(٤) . وتختلف هذه الفنون كذلك فى موضوع محاكاتها أى مضمون الموسيقى يحاكيان المناظر والأصوات من حيث دلالتها على العواطف والأخلاق كما سبق ، والشعر يحاكى أفعال الناس . وكذلك تختلف هذه الفنون باختلاف أنواع مضمونها . فمنها ما يحاكى النواحى الفاضلة المحمودة كالمدائح والملحمة والمأساة . ومنها ما يحاكى الجوانب المرذولة كالهجاء والملهاة. وتوجد فى الموسيقى والرسم هذه الفروق أيضا من معالجتها للجوانب الفاضلةأوالشريرة .

ثم تختلف أجناس الشعر فى أسلوبها ، فمنها ما يحاكى عن طريق القصص كما فى الملحمة ، ومنها ما يحاكى الأشخاص وهم يفعلون كما فى المأساة والملهاة . وقد يقع فى القصص أن يحاكى الأشخاص وهم يفعلون ، فى حوار مباشر ،فيكتسب(٥)

---

(١) الإيقاع rythme هو نظام الحركات الجسمية ، أو الصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم و النقرات المتنقل بعضها إلى بعض . والانسجام Mélodie هو التأليف الجميل بين النغمات .

(٢) أنظر : Aristotle : politics : VIII,5

وكذا : أرسطو : فن الشعر ١٤٤٧ أ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الأول والثانى .

(٤) كانت المـــأساة والملهاة فى اليونان يستعان بأناشيد الجوقة الموقعة على عزف الناى .

أنظر : The Oxford Companion to Classical Literature, words :tragedy, Aomedy.

(٥) سنتحدث عن ملحمتى هوميروس فيما بعد حين نتكلم فى الملحمة فى هذا الفصل ـــ أنظر : أرسطو : الشعر ، الفصل الأول والثانى والثالث . وفى أجزاء من هاتين الملحمتين يقدم هوميروس فى حوار كما فى المسرح . ويمتدح أرسطو هذا المسلك من هوميروس . لأن الملحمة تكتسب طابعاً دراميا ، أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ أ ، ٢٠ ـــ٢٣ ، ونظرة أرسطو ذات قيمة فنية حتى فيما يخص القصص فى العصر الحديث

القصص طابعاً دراميا محموداً ، كما كان يفعل هوميروس .

ولبيـــان صلة الشعر بنظرية المحاكاة نتحدث أولا فى مفهوم الشعر ونشأته ، ثم فى المحاكاة وطرقها :

١ — مفهوم الشعر عند أرسطو ينحصر فى المحاكاة . أى تمثل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال فى تولد بعضها من بعض . والشعر الحق عند أرسطو يتجلى فى المـــأساة والملحمة والملهاة . والمحاكاة لا الأوزان هى التى تفرق ما بين الشعر والنثر . فإذا نظم إمرؤ حقائق التاريخ أو نظرية فى الطب أو الطبيعة فإنه يسمى عادة شاعراً ، والحقيقة أنه ليس بشاعر .. فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأمبدوكليس(١) إلا فى الوزن . ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما (هوميروس) شاعراً ، والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً(٢) » وقد يكون الكلام ذا طابع شعرى على حين لا وزن له كالمحاورات السقراطية(٣) . وكان هوميروس لدى أرسطو شاعراً فحلا ،لا لأنه برع فى فخامة الديباجية الشعرية فحسب ، « بل ولأنه جعل محاكياته فى شعره ذات طابع درامى » . يقصد تقديم الأفعال تقديماً مسرحياً ، تتمثل فيه الوقائع حية ، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفاً منتظماً منسق الأجزاء(٤) .

وهذا الإدراك للشعر يختلف إختلافاً جوهرياً عن إدراك العرب له . فالشـــعر العربى ينحصر أو يكاد فى الشعر الغنائى . وفيه يتغنى الشاعر بعواطفه ومشاعره ، الفردية ، من حب ومدح ورثاء وفخر وهجاء ... حيث ينطوى الشاعر على نفسه فيعبر عما يبدو له من خواطر ، لا يأبه فيها بآراء الآخرين ، بل قـــد لا يعبأ بالحقائق والنظم الاجتماعية ، لأن ذاته وغاياته وأهدافه الفردية هى شغله الشاغل فى نظمه ، وهى تشغل الجزء الأكبر فى مادة موضوعاته . حقاً لا ينكره إنسان أن المشاعر الذاتية الصادقة قـــد تمثل ما تجيش به عواطف الشاعر أو خواطره . بل قد تتلاقى

---

(١) عالم وشاعر يونانى ولد فى الربع الأول من القرن الخامس قبل الميلاد ، وأرسطو يقصد قصيدته فى الطبيعة » . لأن موضوعها حقائق علمية ، وأميدوكليس ناظم رسائل شعرية غير قصيدته السابقة . ولعل هذا السبب فى أن أرسطو فى موضع آخر Sur Les poêtes, frag. 70 يقول عنه أن أسلوبه شعرى .

(٢) أنظر : أرسطو : فن الشعر ١٤٤٧ ب .

(٣) المرجع السابق ١٤٤٧ ب ، ٢ .

(٤) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ، ٣٥ — ٣٨ .

فيها مشاعر آخرين ممن يشبهون الشاعر ، ويكون لها بذلك دلالة إجتماعية خطيرة ، ولكنها — على أية حال — ترجع إلى اعتبارات ليست فى جوهرها موضوعية .

ومنذ عصر الرومانتيكيين حفلت الآداب الأوروبية بالشعر الغنائى ، ولكن شعراءهم غالباً ماكانوا يربطون بين مشاعرهم الفردية وما تضيق به بيئاتهم من نظم ومظالم ، حتى كانت فرديتهم ذات طابع ثورى خطير الدلالة والأثر فى مجتمعاتهم(١). وفى الأدب الأوروبى الحديث يفرق مؤرخوه بين الشعر فى ذاته والمسرحية التى قلما تكون شعراً(٢) .

أما أرسطو فإنه يرى غير ذلك . فهو لا يقيم وزناً للشعر الغنائى ، لأنه أثر الوعى الفردى ، ثم لأنه خال من مقومات الفن ذى الأغراض الاجتماعية ، وهو الفن الحق كما يراه أرسطو . ولهذا لم يدخل أرسطو الشعر الغنائى فى قضاياه الأدبية ، حتى إن أناشيد الجوقة (الكورس) — وهى تمثل جانباً غنائياً فى المسرحية — لم يجعل لها أرسطو المنزلة الأولى فى أجزاء المسرحية ، بل لم يذكرها إلا من ناحية أثرها فى الفعل ، أى فى مجرد حوادث المسرحية(٣) . ولا نرى فى كتاب الشعر ذكراً لكبار الشعراء الغنائيين من القدماء ، مثل الشاعرة سافو sappho التى ولدت حوالى منتصف القرن السابع قبل الميلاد ، والشاعر سيمونيدس Semonides وبنداروس Pindaros (ولد حوالى سنة ٥٢٢ أوسنة ٥١٨ قبل الميلاد) . وقد أشار أرسطو إلى الشعر الغنائى وهو بسبيل بيان نشأة المسرحية . فبين أنه كان مرحلة أولى ممهدة لوجود المأساة والملهاة اللذين هما أعلى منه شأناً : « ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء . فذو النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء . وذو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء ، فأنشأوا الأهاجى ، على حين أنشأ الآخرون التراتيل الدينية (فى تمجيد الآلهة) والمدائح (فى تمجيد الأبطال) (٤) . ثم ارتقت الأهاجى فصارت ذات طابع درامى ، بعد أن كانت حكاية المهازل والمخازى الفردية ،

---

(١) أنظر فى ذلك كتابى : « الرومانتيكية : » ، خاصة الباب الأول والثانى .

(٢) يكاد يكون الشعر فى العصر الحديث قصرا على الشعر الوجدانى ، وسنشرح نظريات الشعر الحديث واتجاهاته فى الآداب العالمية . وآراء مذاهب النقد المعاصرة فيه ، فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : أرسطو : الشعر ١٤٥٠ أ .

(٤) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ٢٨ ، ٣٢ ، والوزن الهجائى إسمه الوزن الايامبى، Lamhique — ومعناه أصلا التراشق بالشتائم .

كما كانت الملحمة أساس المـأساة . « وهـذه الفروع الأدبية الأخيرة (المـأساة والملهاة) أجل وأعلى مقاماً من الأولى(١) » . ويشيد أرسطو بالشاعر أقراطيس لأنه أول من هجر الهجمات الشخصية فى الهجاء ليعالج الموضوعات العامة فى الملاهى(٢). فالشعر الذى يعتد به أرسطو هو الشعر الموضوعى الذى يعالج أفعالا عامة . والفعل هو روح الشعر عند أرسطو ، لأن الحكاية أو الخرافة muthos التى هى سدى المسرحية ولحمتها — (وهى كذلك فى الملحمة (— تمثل لنـا الإنسان وهو يعمـل . والعمل هو غاية الإرادة ، وبدونه تصير الإرادة مجرد إمكانيات لا وزن لهـا . والعلم يدفع إلى العمل . والمحاكاة — وهى موضوع الفنون جميعاً — وسيلة من وسائل العلم .

وفى ذلك كله لا يتحدث أرسطو عن الشـعر الغنائى إلا على مرحلة تمهيدية للشعر الموضوعى المعتد به وحده عنده . فهو إنما يتحدث عنه بمناسبة نشـأة الشعر . وعنده أن الشعر نشأ أصلا عن غريزة المحاكاة التى تظهر فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يكتسب معارفه الأولية . وهذه الغريزة هى التى تدفعه إلى حب الاستطلاع والرغبة فى الإستزادة من المعرفة . « والإنسان يختلف عن سائر الحيوان فى كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة » . والشاهد على هذا ما نراه من حب الإنسان لرؤية الأشياء المصورة محكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤذى منظرها ، كصور الحيوانات الخسيسة والجيف . والمحاكاة معرفة وتعلم . والتعلم لذيذ فى ذاته لدى سائر الناس ، وبخاصة الفلاسفة . « فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول : إن هذه الصورة صورة فلان ، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا — لا بوصفها محاكاة — ولكن لاتقان صناعتها ، أو لألوانها وما شاكل ذلك . ولمـا كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والإيقاع (إذ من الواضح أن الأوزان ما هى إلا أجزاء من الإيقاعات) — كان أكثر الناس حظاً من هذه المواهب ، فى البدء ، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا ، ومن ارتجالهم ولد الشعر(٣) » . فالشعر فى جوهره تعرف أو محاكاة

(١) نفس المرجع ١٤٤٩ أ ، ٣ — ٦ .

(٢) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٦ — ٢٧ وقد أطلنا قليلا فى هذه المسألة لأنها كانت مطموسة فى القديم فى التراجم العربية ، ولهذا فقد كتاب الشعر أثره عند العرب ، لأن هؤلاء ترجموا الملهاة بالأهجية ، والمأساة بالمديح فمسخوا قضايا أرسطو . ولا يزال هذا الخطأ الذى يعمى من وازنوا بين نقد أرسطو وبين العرب .

(٣) الشعر لأرسطو ١٤٤٨ ب

للأفعال ، ويستعان فى هذه المحاكاة باللحن والإيقاع . وقد قسَّم أرسطو الشعر إلى أنواع على حسب الفعل . فالأهاجى حاكت الفعل الخسيس ، وحين ارتقت كونت الملهاة ، كما قلدت التراتيل الدينية والمدائح والأفعال النبيلة ، ونشأت عنهما الملحمة ، وحين ارتقت الملحمة نشأت عنها المأساة (١) . والمأساة والملحمة والملهاة هى الشعر المعتد به عند أرسطو . وحولها يدور حديثه فى المحاكاة .

٢ — والمحاكاة فى أجناس الشعر السابقة تستلزم أن يكون الشاعر موضوعياً ، وعن طريق تصويره الصادق لمواقف الإنسان تعمل المحاكاة عملها . ويرتب الشاعر هذه المواقف فى حكايته بحيث تبدو نتائج ضرورية أو محتملة لما ساق من وقائع . ولهذا ينصح أرسطو الشعراء أن يدعوا الوقائع تبين بنفسها عن نتائجها موضوعياً دون تدخل منهم : « فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً(٢) » . ومنطق الحوادث هو الذى يبين عن القضايا العامة التى يريد الشاعر أن يسوقها . ولهذا كان على الشاعر « أن يضع نصب عينيه ، قدر المستطاع ، المواقف التى يرتبها ، فبهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يند عنه شئ مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب (٣) » . وأقدر الشعراء على المحاكاة أولا من يستطيعون مشاركة أشخاصهم فى مشاعرهم ، والتكيف مع أحوالهم ، ثم هؤلاء الذين عانوا التجربة الأدبية نفسها : « والحق أن أقدر الشعراء تعبيراً عن الإيحاء أولئك الذين تتملكهم العواطف ، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه . ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين فطرة (أى الذين يتمثلون المواقف ويتكيفون معها (، أو من شأن ذوى العواطف الجياشة) أى الذين يعبرون عن تجاربهم الذاتية ، (فالأولون أكثر تهيأ للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون قديرون على الاستسلام لنشوة الجنون الشعرية(٤) .

---

(١) قد تأثر أرسطو بأستاذه أفلاطون الذى أعتبر الفنون ، ومنها الشعر ، محاكاة ، ولكنه اختلف عنه فى إدراكه لها وفى شرحه لأسس الشعر الفنية ورسالته الخلقية كما سنشرحها بعد .

أنظر : Platon : Louis 889. D

(٢) أرسطو : الشعر ١٤٦٠ أ ، ٥٠ — ٥٨ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ٢١ — ٣٠ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ٣١ — ٣٤ ويفهم من ذلك أن أرسطو يرى أن سر الشعر وقوته فى صدق الشاعر فى تمثيله للتجربة أو معاناتها بنفسه . ويرى هذا الرأى هوراس « فن الشعر أبيات : ١٠ وما يليه » .

وعلى قدر براعة الشاعر فى الإنابة عن قضاياه العامة — بوساطة ترتيب الأحداث وتصويرها — تكون جودة شعره . ولذا لا ينبغى له أن يتأنق فى اللغة . لأن تنميقها يخفى الأخلاق والأفكار (١) : « ولو برع المرء فى تأليف أقوال تكشف عن الخلق ، وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكر ، لما بلغ المراد من المأساة . إنما يبلغه حقاً بمأساة أقل عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة(٢) وتركيب أفعال » . ثم إن « الشعراء الناشئين يمهرون فى العبارة والأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال(٣) » . والشاعر هو الذى يتصور هذه الأفعال ويرتبها .

وليست المحاكات رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . وهذا مجال الخلق الفنى والتوجيه الاجتماعى . وهو فرق ما بين المؤرخ والشاعر . فلو كتب تاريخ هيرودوتوس شعراً لظل تاريخاً ، لأنه يروى ما وقع لأشخاص معينين ، فهو جزئى يروى ما هو خاص بأفراد ، على حين مواضيع الشعر كلية عامة . وليست أسماء الأشخاص فى الشعر إلا رموزاً كلية لنماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية ، لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان ... ولهذا فضلت الملهاة الإيامبو (الهجاء) ، لأن الأسماء فى الملهاة كلية تعالج بوساطتها أمور عامة ، على حين الحديث فى الهجاء عن أفراد(٤) . و « من هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحاكى أفعالا . ولو وقع أن يتخذ موضوعه من الأحداث التى وقعت فعلا ، لظل مع ذلك شاعراً ، إذ لا مانع من أن تكون الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذى اختارها شاعراً(٥)» . وبهذا الاختيار وحده يستحق الشاعر أن يكون شاعراً ، لأنه لا يكون كذلك بنقل الواقع فى تصويره . فالشاعر يكمل الطبيعة بوسائلها كما سبق أن قلنا فى بدء حديثنا فى محاكاة أرسطو ، ذلك أن الطبيعة عند أرسطو بمثابة المأساة الرديئة(٦).

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ب ٤ — ٥.

(٢) الخرافة يقصد بها الحكاية بما تستلزمه من أفعال مرتبة يستتبع به بعضها بعضاً احتمالا أو ضرورة وستتحدث عنها بعد قليل .

(٣) المرجع السابق : ١٤٥٠ أ س ٣٦ — ٣٧ .

(٤) نفس المرجع : ١٤٥١ ب .

(٥) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والعشرون : ١٤٦٠ ب ، ٧ — ١٠ .

(٦) أنظر ص ٤٨ — ٤٩ من هذا الكتاب :

ولكى نفهم معنى محاكاة الطبيعة عند أرسطو ، علينا أن نعلم أولا أنه يعنى المحاكاة من حيث وظيفتها الفنية فى الشعر الموضوعى (شعر المسرحيات والملاحم) وبخاصة فى المأساة ..

وهذه الوظيفة الفنية مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها ، وبالشخصيات وخلقها ، من حيث صلتها بالطبيعة النفسية وبالطبيعة الخارجية . وهذه كلها من وسائل التصوير الشعرى .. ومن ثم قارنها أرسطو بالرسم والتصوير (١) . ومن قبل أرسطو قال سيمونيدس : « الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت » . وقد سبق أن ذكرنا أن أرسطو يرى الشعر والرسم والفنون جميعاً لا تقتصر مهمتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات(٢) . وبذلك تظل الطبيعة نموذجاً للفن ومعياراً له ، وإن أكملها الفن بوسائله . فالفن يجمل الطبيعة ويزودها ويهذبها . ومن ثم يتعرض أرسطو لطرق المحاكاة ، وهذه الطرق بدورها مسألة أخرى هامة ، هى معنى الممكن والمحتمل والمستحيل عند أرسطو . ونتحدث فى هاتين المسألتين بهذا الترتيب :

(١) وطرق المحاكاة يحصرها أرسطو فى ثلاثة « وما دام الشاعر محاكياً — شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصورة — فعليه ضرورة — أن يتخذ طريقا من طرق ثلاث : أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون (٣) » .

ويذكر أرسطو الطريقة الأولى التى يصور فيها الشاعر الأشياء كما كانت أو كما هى أولا . وينبغى أن نلحظ أن هذا لا يناقض قوله السابق بضرورة الاختيار والترتيب للأحداث ومراعاة إكمال الطبيعة . ذلك أنه يقصد هنا أن يراعى الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع من إكمال له . ويضرب أرسطو نفسه لذلك مثلا بالشاعر يوربيدس(٤) ، فإنه كان يصور الناس كما هم .

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ ب س ، ٨ — ١٠ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨—٤٩ وسيقارن الجاحظ وقدامة وعبد القاهر الشعر « الغناق » بالتصوير والنقش ، كما سنرى فى النقد العربى — ولم يستطيع أحد أن يستنتج منه النقد العربى نتائج هامة سوى عبدالقاهر ، كما سيجىء .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والعشرين ، ١٤٦٠ ب ، س ٧ — ١٠ .

(٤) نفس المرجع ١٤٦٠ ب س ، ٣٢ وما يله .

وتذكر مثلا لذلك مسرحيته : « إفيجينيا فى أوليس » ، حيث يقصد الشاعر تصويره بطولة فتاة بريئة ساذجة ، هى إفيجينيا — فى وجه عالم حافل بالضعف والخبث والاستهانة بالأذى . وهذه قضية حبيبة إلى ذلك الشاعر اليونانى فى مسرحياته .

والطريقة الثانية أن يصور الشاعر الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم . فذلك مما يسهل الاعتقاد فى التصوير العام وفى مجرى الأحداث ، حتى لو كانت فى واقع الأمر مستحيلة . وكذلك كما فى الحديث عن الأساطير وإستخدامها فى الشعر . ومشهور أنها منبع خصب للمسرحيات . ومن وراء تصويرها — كما تبدو عليه — تتضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل إساغتها لدى الجمهور المعتقد فيها .

والطريقة الثالثة أن يصور الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه . وقد اشتهر سوفوكليس فى مسرحياته أنه يصور شخصياته أبطالا نادرى المثال فى بطولتهم . وهذه الندرة محالة فى الواقع ، ولكن يسوغها أنه يصورهم كما يجب أن يكونوا ، وهذه غاية نبيلة تسمو بالواقع .

ويلتحق بهذه الطريقة الأخيرة عند أرسطو أن يجمع الشاعر صفات كثيرة فيما يصور من شخصيات ، ليجعلهم ملحوظين لدى الجمهور ، سواء فى صفات الكمال كما سبق ، أم فى صفات النقص ، على حسب ما يضيفه أرسطو ليكمل رأيه فى طريقته الثالثة هذه قائلا : « وبما أن المأساة محاكاة لأناس أفضل منا ، فعلينا أن نتتبع طريقة مهرة الرسامين : فهؤلاء ، حين يريدون تقديم صورة خاصة من الأصل ، يرسمون صورة أجمل من الأصل ، وإن كانت تشابهه . وهكذا حال الشاعر . فإذا حاكى أناساً شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع فى أخلاقهم ، فعليه أن يجعل منهم أناساً ملحوظين فيما هم عليه . مثل أخيليوس عند أجاتون وهوميروس(١) » .

(١) شخصية أخيليوس فى هوميروس ستتحدث عنها حين نعرض نظريات أرسطو فى الملحمة فى هذا الباب ، وأجاتون شاعر مأسوى اغريقى متوفى عام ٤٠٠ ق.م . ولم تبق إلا فقرات قليلة من شعره ومآسيه ، وهو صاحب الوليمة فى مأدبة أفلاطون . وأرسطو فى هذا النص يلحظ النموذج المصور بحيث يسترعى النظر فى صفاته نقص أو كمال . وعلى هذا أعتمد الشاعر الفرنسى كورنى — فيما بعد — فى تصوير النماذج الشريرة فى المأساة ، كما سنشرح (فى الفصل الأخير من الكتاب حين نبين كيف ماتت المأساة للنص السابق أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ ب س ٨ — ١٤ .

وينفى أرسطو الأمور اللامعقولة من المسرحيات ، ويعيب من يعجبون بهـا أو يقبلونها ، لأنها تضاد الغـاية من المحاكاة : « ينبغى ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة ، بل بالعكس لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، إلا إذا كان ذلك خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديبوس الذى لا يدرى كيف مات لايوس(١) ... حتى إنه لمدعاة للسخرية أن يقال إن الحكاية بغير هـذا تتحطم ، إذ يبغى أولا الاحتراز من تأليف مثل هـذه الحكايات(٢) » .

ثم يحدد أرسطو المفهومات السابقة تحديداً يزيدها عمقاً ، وإن كنا هنـا بحاجة إلى جهد للتوفيق بين ما يقوله أرسطو فيها فى المواطن المختلفة .

ومحور أرسطو للمفهومات السابقة أمران ، هما : المقدرة الفنية لدى الشاعر ، ثم حالة الجمهور . وحولهما يدور حديث أرسطو فى المستحيل فى الشعر ، وكيف يستساغ أحياناً ، ثم توضيح معنى الممكن ، والمحتمل .

أما الأمر الأول ، وهو مقدرة الشاعر الفنية ، فإنها قد تجعل ما يبدوا نادراً أو مستحيلا فى العادة ممكنا لدى الجمهور ، وليس ذلك عن طريق براعة الأسلوب فى الحوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الأحداث وسبك الحكاية أيضاً . ويقول أرسطو : « أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضفى عليه مظهراً من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من استحالته ،وإلا فإن الأمور غير المحتملة فى الأوديسيا ، فى قصة تعريض يوليسس(٣) على الشاطئ ، لن تكون مقبولة . وهـذا أمر يبدو واضحا لو أن شاعراً ضعيفاً تقبل مثل هـذه الأمور فى عمله ، أما ها هنا — يقصد حالة هوميروس — فإن الشاعر يستر عدم المعقولية بغلالة من صفات أخرى ، مضيفاً إليها عذوبة الطلاوة(٤) » . والمستحيل الذى يعجز المؤلف عن تبريره

(١) فى مسرحية أوديبوس ملكا لسوفوكليس ، إذ تحكى هذه الحادثة فى المسرحية ولا تعرض . ونظيرها موت هيبوليت بافتراس الوحش له فى مسرحية راسين فيدر .

(٢) نفس المرجع ١٤٦٠ أ — س ٢٨ وما يليه .

(٣) أنظر الأوديسيا ، الأغنية الثالثة عشرة ، أبيات ١١٦ و ما يليه ، حين أبحر يوليس على السفينة ، فنام ولم يستيقظ حتى نزوله إلى الشاطئ .

(٤) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ أ س وما يليه . وهذه نظرة عميقة فى النقد . فكم من مواقف برزها الشاعر ببراعة الحوار وحسن السلوك . مثلا كورنى فى مسرحيته : « السيدة » الشهيرة ، وستتحدث عنها فى فصل المسرحية فى آخر الكتاب . الكثير من المسرحيات والقصص المعاصرة تبدو فيها الأمور الممكنة مستحيلة لضعف المؤلف وقصوره .

هـو ما سميه : المستحيل فنيـاً . وينفيه أرسطو من العمل الأدبى على إطلاقه .

وأما فيما يتعلق بالجمهور — وهو الأمر الثانى من الأمرين السابقين — فإن أرسطو يلحظ الواقع أو الممكن من ناحية ، ويلحظ إمكانية الجمهور من ناحيةثانية. فالمدار على الأمر المـألوف ، ولكن هـذا المألوف يختلف باختلاف العصور والجمهور . فالجمهور اليونانى ، مثلا ، كان يعتقد فى معجزات الآلهة وفى الأساطير . وهـذه أمور مستحيلة عقلا فى ذاتها.. ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء أن يصوروها ويرووها « لا على وجه أنها أمثل ، ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسينوفانس : على وفق الرأى الشائع(١) .. » .

ويشرح أرسطو مبدأ الممكن ، ويقصد به ما حدث فعلا فى المـأساة التاريخية (مع ملاحظة الاختيار والترتيب المقنع للأحداث كمـا سبق) — أو ما يمكن أن يحدث فى الملهاة ، كما سنوضح ذلك عند شرح الفروق بين المأسـاة والملهاة ، ولكن يجايب هـذا المبدأ ولا بد من ملاحظة اعتقاد الجمهور ، فقـد يبدو لديه هـذا الممكن مستحيلا ، كما يبدو المستحيل ممكناً . وحينئذ يفضل أرسطو مراعاة اعتقاد الجمهور فى الحكايات والأساطير ، على أن تشف عن قضايا المؤلف كمـا يشاء من وراء تركيب الأحداث التى يؤمن بها الجمهور . وهـذا ما يسميه أرسطو بالمحتمل (بفتح الميم) . ومبدأ المحتمل إنمـا أتى به أرسطو للتوسع فى معنى الممكن ، ولتبرير المستحيل أحياناً . والمحتمل مقدم عليهما . وهذا معنى قول أرسطو المحتمل خير من الممكن غير المحتمل(٢) » .

فمبررات المستحيل أو غير الممكن محصورة فى مقدرة الشاعر ، وفى تصويره لما يجب أن يكون ، وفى اعتقاد الجمهور ، أو مراعاة المحتمل . وفى هذه الحالات تبعد الشـعر من الحقيقة أحياناً فى الأحداث(٣) » للوصول للغاية وهى الإقناع الفنى ، بإلباس القضايا العـامة لباسها من التصوير . وهـذا فى غير المستحيل الذى يقصيه أرسطو من الشعر بلا استثناء .

ويبدو أن أرسطو يسوغ تلك الأمور المستحيلة بالمعنى السابق — مع بعدها عن

---

(١) نفس المرجع ١٤٦١ أ س ١ — ٢ .
(٢) المرجع السابق ١٤٦٠ أ س ٢٦ .
(٣) المرجع السابق ١٤٦٠ ب س ٣٢ — ١٤٦١ أ ، س ٢١ .

الحقيقة فى الأحداث — للضرورة المتعلقة بالجمهور ، كى يصل الشاعر إلى غايته ، ولكن أرسطو . بعد ذلك ، يفضل مراعاة الحقيقة فى غير هذه المواطن ، التى هى بمثابة استثناء لديه . يقول أرسطو : « فإذا وجد فى الشعر أمور مستحيلة ، هذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره ، إذا بلغنا الغاية الخاصة بالفن (وقد وضحت هذه الغاية من قبل) متى صار هذا الجزء أو ذلك من العمل الأدبى أروع باتباع هذه الطريقة .. على أنه إذا أمكن بلوغ الغاية على نحو أفضل أو مساو مع احترام الحقيقة فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره ، إذ ينبغى ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلا(١) » .

ونظرية أرسطو فى ذلك غنية بمعانيها ، فهى إلى ربطها التصوير الأدبى ببراعة الكاتب ومراعاة الجمهور ، تنبئ كذلك بما سيكون — بعد — من تطور للأدب متى ارتقى الجمهور ، وأن الشاعر سيصل — فى عاقبة الأمر — إلى تصوير الحقيقة ومراعاتها بدون بدون أدنى عائق .

وفيما سبق من شرح أرسطو للمحاكاة وعلاقاتها بالشعر ، وطرقها ، وأنها السبيل للوقوف على جوهر الأشياء ، أبان أرسطو قيمة الشعر وفضله فى الكشف عن جوهر الأخلاق والوجدانات ، وأبان ميزاته الإنسانية وخصائصه الفنية .

ويعارض أرسطو فى هذا أستاذه أفلاطون — كما رأيناه من آراء أفلاطون فيما سبق(٢) — إذ أن أفلاطون عاب الشعر باسم الحقيقة لأنه يحاكى مظهر العالم الخارجى ، والعالم نفسه ليس سوى محاكاة لعالم المثل ، ، وباسم الخلق لأن الشعر يصور الآلهة فريسة للأهواء الإنسانية . وقد قام أرسطو يحتاج أستاذه مبيناً صلة الشعر بالحقيقة والواقع ، وما له من صلة بالمعانى الإنسانية وقضاياها الكلية التى تبين عنها الحوادث المسوقة فى حكاية الشعر . فالشعر بهذا « أوفر حظاً — فى الفلسفة — من التاريخ(٣) » . وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون فى حملته على الشعر فحسب ، بل رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ .

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ ب — س ٢٤ — ٢٨ .

(٢) هذا الكتاب ص ٤٨ — ٥٠ .

(٣) فن الشعر ١٤٥١ ب ، ٥ .

ومن الحقيقة بعـــد أرسطو ظلت المحاكاة دعامة لدعوة كثير من المجددين والفلاسفة فى مختلف العصور ، ولـــكن لوحظ أن المعانى الاجتماعية ، والتيارات الفكرية التى تسود كل عصر — لها أثرها فى فهم المحاكاةوتأويلها تأويلا خاصاً على حسب نظرة كل عصر . فالكلاسيكيون — مثلا — دعوا إلى وحدة الزمن فى المسرحيات ، بحجة محاكاة المسرح للطبيعة والحياة . إذ لا يعقل أن تعرض حوادث تستغرق فى الواقع سنين طويلة فى مدى ثلاث ساعات أو نحو ذلك على المسرح . وقد سخر بوالو Boileau من المسرح الأسبانى المتحرر من هذه الوحـــدة فى عصره ، ذاكراً أن الزمن الذى تعرض أحداثه على المتفرجين كفيل بأن يجعل من الطفل فتى ذا لحية(١) . ثم إن الرومانتيكيين دعو إلى القضاء على الوحـــدة باسم المحاكاة للطبيعة أيضاً ، لأن الإقتصار على عرض أحداث فى مدة وجيزة فى المسرحية يلجىء المؤلف إلى الإعتماد على حكايات كثيرة ممـــا وقع فى خارج المسرح ، فيكون الممثلون أشبه برواة للقصة لا قائمين بأدوار الشخصيات التى يمثلونها فى الحياة ، وبهذا يفقـــد المسرح أهم صلة له بالحياة(٢) . فباسم الحياة والطبيعة قامت وحـــدة الزمن ، وباسمها هدمت . ففكرة محاكاة الطبيعة مشتركة بين أكثر المذاهب تعارضاً . على أنه لا قيمة للطبيعة إلا فى حدود النظرة الفنية . فمناظر الطبيعة الرائعة لم تكن شيئاً يؤبه به كثيراً حتى جاء الرومانتيكيون. ثم إن الحدائق المنظمة المنسقة كانت مما يستقبحه هؤلاء . وينفرون منه ، لأنهم يريدون المناظر الوحشية على حالها الطبيعية . ومن قبل ذلك ذكر الكاتب الفيلسوف ديدرو Didrot أن الفنـــان لا يحاكى الطبيعة ، ولكنه يجملها ، وأن أهم معيـــار للجمال هو عبقرية الفنان ، لا جمال الطبيعة ، لأن الفن يحاكى ، ولكن على حسب إدراك ذهنى نسبى أساسه الملاحظة والإدراك لطبائع الأشياء(٣) . وقد فطن أرسطو لمقومات المحاكاة ، فجعلها تمثل الأفعال الإنسانية والعواطف ،وجعلها بذلك خادمة للمعانى الإنسانية والاجتماعية كمـــا رأينا ، وهـــذا النظر الثاقب فى فهم نظرية المحاكاة فات كثيراً ممن شرحوا المحاكاة بعـــده .

---

(١) أنظر : Boileau ; l'Art Poétique, chant III, vers 38 — 49.

(٢) وقد شرح ذلك فكتور هوجو فى مقدمة مسرحية كرمويل Cromwell

(٣) أنظر : Diderot : Oeuvres, éd. de la Pléiâde, P. 1045, 1244.

وعلى أساس المحاكاة أفاض أرسطو النواحى الفنية للأجناس الشعرية وقد ربط بين النواحى الفنية ورسالة الشعر الاجتماعية والخلقية ، بل لم يعن بدراسة النواحى الفنية إلا لأنها تشحذ إدراك النواحى الاجتماعية والخلقية التى تهدف إليها . وقد سبق أن ذكرنا أن أرسطو يعد المأساة والملهاة والملحمة أسمى أجناس الشعر . وسنتحدث عن كل منها مبينين فى ثنايا حديثنا — ما يقصد إليه فى نظريتيه المشهورتين : نظرية الوحدة العضوية ، ونظرية التطهير .

(٢)

أجناس الشعر عند أرسطو

وهى المأساة والملحمة ، ونتحدث فيها على هذا الترتيب :

١ – المأساة :

يهمنا بخاصة حديث أرسطو فى المأساة ، لأن حديثه فيها قد وصل إلينا كاملا ، ولأن المأساة ذات شأن فى الآداب المختلفة ، ولها مكانتها فى الأدب العربى الحديث . وقد عد أرسطو المأساة من أنواع الشعر ، ولكن غالبا ما تعالج نثراً فى العصر الحديث . ومع ذلك لا يقلل هذا من نظرات أرسطو الثاقبة فى المأساة وأجزائها ومكانتها بين الأجناس الأدبية .

يعرف أرسطو المأساة بأنها : « محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة متبلة بملح من التزيين ، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء(١) ، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات » . وللمأساة أجزاء ، منها ما يتعلق بفن التمثيل

---

(١) يتحدث أرسطو عن المأساة كما كانت عند اليونان ، وكانت أجزاؤها مزودة – إلى جانب الإيقاع rythme الشعرى فى الوزن – باللحن mélodie والنشيد Chant ، إذ كان من أجزائها فى القديم الجوقة Chorus التى كانت مكونة من إثنى عشر شخصاً فأكثر ، يقفون فى شكل مثلث وينشدون ويرقصون ، وكانوا ينشدون أحيانا شعراً غنائياً (وجدانياً) ، وفى المأساة اليونانية فى أقدم عهودها كانت الجوقة هى التى تدخل فتعلن المأساة ، ولكنها تطورت . ففى عهد أرسطو كانت أجزاء عرض المأساة هى : (١) المدخل Prologos وهو ما يسبق دخول الجوقة ، ويقوم به فرد أو يكون على شكل حوار ، وفيه يبين موضوع المأساة والموقف الذى منه تبدأ . (٢) الدخيلة Epeisodon وهى المناظر أو الفصول التى يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الجوقة « الكورس » ويمكن أن تتضمن الدخيلة أشعاراً غنائية عارضة . (٣) المخرج Exodos وهو المنظر الأخير الذى لا تعقبه أناشيد الجوقة . وأناشيد الجوقة قسمان : المجاز Parodos وهو الأغنية التى تصاحب دخولها إلى المسرح ، ثم المقام Stasimon وهو الأغنية التى تنشدها الجوقة فى مكانها (فى الأوركسترا) وقد قلت أهمية الكورس فى القديم شيئاً فشيئاً . وكان الفضل للشاعر أسخيلوس فى تقليل هذه الأهمية . وحصر أرسطو قيمة الجوقة فى مساعدتها على تقدم الفعل فى المسرحية ، وقد إختفت الجوقة فى المسرحيات منذ العصر الكلاسيكى . أنظر الشعر لأرسطو ، فصل ١٢ ، وكذا ١٥٤٣ ب س ١٠ وماليه ، ١٤٥٦ أ س وما يليه ، ثم

أو المقولة . وهـذه الأجزاء الخارجية لا تكون جوهر المأساة ، والأجزاء الثلاثة الباقية أجزاء جوهرية . وهى : (١) الحكاية أو الخرافة التى تحتوى عليها المأساة ، وهى تستدعى تركيب أفعال إنسانية منجزة ، ويقوم بها أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق وأفكار خاصة .ومن هنا كان الجزءان الآخران ، وهما : (٢) الخلق : « وهو ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات » ، (٣) ثم الفكر ، وهو : « كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شئ أو التصريح بما يقررون(١) » . وهذه الأجزاء الثلاثة هى موضوع المحاكاة ، وهى ترجع إلى المؤلفين ، على حين أن الأجزاء الثلاثة الأولى تتعلق بالممثلين الذين يتقنون وسائل المحاكاة وطريقتها . ويهمنا هنـا أن نقرر نظريات أرسطو فيما يخص موضوع المأساة ، وهو أجزاؤها الثلاثة الأخيرة .

١ ــ الحكاية أو الخرافة : Muthos

مجموعة الأفعال المرتبة التى تدور حول موضوع . وهى عند أرسطو « مبدأ المأساة وروحها(٢) » ، وذلك أن المأساة « لا تحاكى الناس بل تحاكى الفعل والحياة والسعادة والشقاء ، والسعادة والشقاء من نتائج الفعل (٣) » . ويربط أرسطو بين الأفعال فى الحكاية والأخلاق فيها ، لأن المحاكين « إنما يحاكون أفعالا ، أصحابها بالضرورة إما أخيار أو أشرار(٤)». وعلى ذلك تكون الحكاية المعتد بها عند أرسطو مستلزمة لأخلاق الأشخاص الذين تسند إليهم أفعالها ، ومستلزمة كذلك لمـا يعرب عنه هؤلاء الأشخاص من أفكار . فالحكاية تحتوى ، ضمناً ، على الخلق والفكرة ، وهما الجزءان الجوهريان فى المأساة بعد الحكاية . والحكاية أساس محاكـاة محاكاة نشاط الإنسان ، وهى مثار تحريك الإرادة إلى العمل . والسعادة والشقاوة تحقيق هـذه الإرادة فى الإنسان ، فهى من عمل الإنسان وإرادته (٥) . وقد يتصور

(١) راجع فن الشعر لأرسطو الفصل السادس .

(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ٣٨ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ٢٠ .

(٤) نفس المرجع ١٥٤٨ أ ، ١ — ٢ .

(٥) يرى أرسطو أن السعادة فعل . أنظر : أرسطو : الطبيعيات ١٩٧ ب ص٤ . والسياسة ١٣٢٥ أ ، ٣٢ ــ والأخلاق إلى نيقوماخوس ١٠٩٨ أ ، ١٦ ، ب ٢١ ، وهى مذكورة فى تعليقات الترجمة الفرنسية طبعة Belles-Lettres طبعة ص ٣٨ ــ وفى ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى لكتاب فن الشعر هامش ص ٢٠ .

نظرياً — فصل الحكـاية عن الخلق ، فتوجد مآس لا تبين عن خلق أشخاصها وعاداتهم (١) . ولـكن لا اعتداد بالفعل أو الخلق منفصلا كلاهما عن الآخـر(٢) ، والحكاية المحكمة فنيـا تكشف ضرورة عن خلق أصحابها . لأن هذا الخلق نتيجة الفعل فيها : وغاية الحياة كيفية عمل ، لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونوا سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم . وإذن . فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ، ولكن يوصفون بعد ذلك بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم ، ولهذا كانت الأفعال فى الخرافة هى الغاية من المأساة ، والغاية فى كل شى أهم مافيه(٣) » . ومهارة الشاعر لا تتجلى فى القول وتنميق العبارة ، ولا فى مجرد التعبير عن خلق ، ولكن فى تركيب الأفعال وترتيبها . وهى مثار لذة مشاهد المأساة وقارئها ، وبه تظل قوة المأساة كما هى ، حتى من غير ممثلين (٤) .

وحديثنا فى الحكاية يتطلب أن نتناول بحث نظرية الوحدة العنصرية كما اكتشفها أرسطو .

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ٢٣ — ٢٥ ، ويقصد أرسطو الحكايات التى لم يحسن أصحابها تركيب أفعالها فلا تشف عن عادات وخلق واضح من الناحية الفنية ، وحينذاك تكون المأساة معيبة فنياً ، ونستطيع أن نضرب مثلا فى عصورنا لحكاية التى لا يعنى فيها بالأخلاق بالروايات البوليسية .
أنظر : W. K. Wimsatt : Literary Criticism, P. 37

(٢) الحكاية التى تعنى بالأفعال دون الخلق يمكن التمثيل لها بالروايات البوليسية ولذا فرتبتها الفنيـة دون القصص الأخرى ، ويمكن أن توجد أخلاق بدون حكاية فى سلسلة محادثات حوارية ، أو أحاديث فردية يناجى بها الفرد نفسه مثلا . ولكن فى العمل الفنى الكامل تستلزم الحكاية الخلق . يقول هنرى جيمس : « وما قيمة الخلق إذ لم يكن تخصصاً لحادثة من الحوادث ؟ ، وما قيمة الحادثة إذا لم تكن تصوراً لخلق خاص ؟ لو أن إمرأة سندت يدها إلى مائدة ، ونظرت إلى نظرات خاصة ذات دلالة ، فتلك حادثة » .
أنظر : Henry james : TheArt of Fonction (New York 1941) P. 86
وأنظر المرجع السابق ص ٣٧ .
وتبين الحكاية عن الخلق بطريق الخطة المرسومة من المؤلف فى ترتيب الأفعال ، لا بطريق التصريح بالخلق : « وشبيه وبهذا ما يقع فى الرسم ، فلو أن رساماً أفاض فى التلوين بأجمل الألوان بغير خطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالا من رسام يرسم صورة تخطيطية » أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ب ، ١ — ٢ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ١٦ — ٢٢ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ٢٩ — ٣٤ .

١ — الوحـــدة العضوية للمأســـاة

يجب أن تشتمل المأساة على فعل تام . والتام ما له بداية ووسط ونهاية . وبهذه الأجزاء تكون المأساة موضوعاً كاملا أى مستقلا بنفسه (١) . وتستلزم هذه الأجزاء تناسقها فيما بينها لتؤلف موضوعاً . ويتطلب ذلك أن يكون كل جزء يؤدى — طبيعة — إلى ما يليه حتى ، الخاتمة التى تأتى منطقية لمـــا سبقها . ولا يقصد أرسطو أن يتبع الشاعر قواعد منطقية جافة ، ولكنه يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكون فى قوة أقيسة عامة على حسب الاحتمال أو الضرورة الفنية . وبعبارة أخرى : تكون أجزاء الحكاية فى تفاصيلها وجملتها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنيـــاً مقام الإقناع المنطقى ، عن طريق الإيحاء الفنى والخيال المحكم . والأجزاء مختلفة فى ذاتها ، أى أن كل جزء يغاير الآخر ، ولكنها تتوارد على شـــد أزر النهاية والغاية منها على حسب الملاحظة الصادقة للحياة من جهة ، وعلى حسب اختيار الأحداث المتجانسة فى موضوع واحد من جهة أخرى(٢) .

وتتوافر للمسرحيات هـــذه الوحدة ، فهى كالكائن الحى ذى الأعضـــاء ، وبهـــذا تتميز عن القصص التاريخية « التى لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحـــد . أعنى جميع الأحداث التى وقعت طوال ذلك الزمن لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهى حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً . فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التى خاضها القرطاجيون فى صقلية قد وقعتا فى نفس الوقت(٣) ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك فى تعاقب الأزمان ، غالباً ما يأتى حادث

---

(١) نفس المرجع ١٤٥٠ ب ٢٥ — ٣٠ ويتكلم أرسطو كذلك عن تعريف المجموع المتجانس الأجزاء الذى يكون وحدة عامة فى كتاب Physics 111, 6 وكتابه : Metaphysics V, 26 أنظر :
W. K. Wimsatt, fip. cit. P. 29 — 30

(٢) يشرح أرسطو فى موضع من كتاب السياسة ما يفاد منه أن الوحدة تكون قوية بقدر اختلاف الأجزاء فى ذاتها ولكن مع تجانسها وتواردها على فعل مشترك ، فقرة حكومة من الحكومات مصدرها اختلاف كفاية كل عضو فى ذاته مع تجانسهم واتساق جهودهم فى عمل مشترك ، لأن وحدتهم تتعلق بالكيف على عكس قوة ؛ قوة وحدة من وحدات الجيش ، إذ تكون أكثر كلما تشابهت كفايات أفرادها ، لأنها تتعلق بالحـــكم ؛ وواضح أن وحدة الحكاية تتعلق بالكيف لا بالكم ؛ أنظر :
W. K. Wimsatt. fip. cit, 31-52 — Aristotle : Politics, 11, 2.

(٣) معركة سلامين انتصر فيها اليونانيون على الفرس عام ٤٨٠ ق.م ؛ والمعركتان المذكورتان فى النص وقعتا فى يوم واحد على حسب هيرودتوس (م ٧ : ١٦٦) أنظر هامش الترجمة الفرنسية السابقة الذكر لكتاب الشعر ص ٦٦ .

عقب آخر دون أن تكون بينهما رابطة(١) » . والفرق واضح طبعاً بين وقوع الحوادث متوالية بعضها بعد بعض ، وبين ترتيبها وتسلسلها تسلسلا طبيعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً والفن فى هذا مكمل للطبيعة ، إذ الوقائع فى الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الأحداث العارضة ، وهى بذلك تشبيه المأساة الرديئة (٢) . والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعى من وحدة الفعل والحكاية على نحو ما بينا .

ومن الواضح أن لكل علم وحدة ، لأن مجرد كونه علما يستدعى وحدته . وكذلك الخطابة لها وحدتها أيضاً . ولكن وحدة المأساة تفترق عن غيرها بأنها عضوية ، أى أنها ذات أجزاء تؤلف فعلا واحداً تاماً ، وأن هذه الأجزاء تكون « بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل(٣) » .

وتقتضى الوحدة العضوية للمسرحية أن تكون المأساة خالية من الأحداث العارضة التى لا تمت إلى الفعل بسبب . وذلك بأن تكون كل حادثة — تذكر — لها مكانها بين الحوادث الأخرى ، بحيث تخطو بالفعل خطوة إلى الأمام ، أو تكشف عن نفوس الأشخاص فى المسرحية ، وإلا نمت عن ضعف المؤلف وكانت سبباً فى سقوط المأساة ، وأسوأ الخرافات« أحفلها بالحوادث العارضة ، وأعنى بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التى تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة . إن أمثال هذه الحكايات إنما يؤلفها الشعراء المتخلفون ، لأنهم متخلفون (٤) » . على أن هذه الوحدة ليس معناها أن يكون موضوع المأساة شخصاً واحداً ، « لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على ما لا حد له من الأحداث التى لا تكون وحدة كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أحداثاً لا تكون فعلا واحداً (٥) ، فإذا

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٩ أ س ٢٠ — ٢٨ .

(٢) أرسطو : ميتافيزيقا ١٠٩ ب س ١٩ ، مذكورة فى هامش الترجمة الفرنسية السابقة لكتاب فن الشعر لأرسطو ص ٤٣ .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥١ أ س ٣٠ — ٣٥ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥١ ب س ٣٢ — ٣٥ كذلك .

R. S. Crane, op. cit. p. 212

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ، ١٦ — ٢٥ .

كانت المأساة عن حياة شخص ، وجب على الشاعر أن يختار جزءاً من حيـــاته يكون فعلا تاماً ، لا أن يقص كل حياته ، ثم يرتب هـــذه الأحداث المؤلفـــة للفعل ، فهوميروس ، مثـــلا حينما ألف « أوديسيا (١) لم يرو جميـــع أحداث أودسوس ، بل جعل موصوعها مخاطرته فى عودته من حرب طروادة. وكذلك سوفوكليس فى مأساة « أوديبوس ملكا » تناول فترة من حياة أوديبوس ، وهى التى كان فيها ملك طيبة وروج جوكاستا ، حين اكتشف أنه ابن لايوس وقاتله ، وأن جوكابستا أمه ، مما جعلها تقتل نفسها ، أما هو ففقأ عينى نفسه (٢).

وينتج عن إحكام هـــذه الوحدة أيضاً أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهى مثلا . ويعيب أرسطو لذلك على يوريبيدس فى مسرحيته : ميديا (٣) جعل ميديا تقتل عروس زوجها ووالد العروس ، ثم تقتل أولادها من زوجها ، وتهرب بعد ذلك فى عربة مجنحة ، كما عاب على هوميروس أنه جعـــل الإلهة آتينـــة Athena تظهر فى إلياذته لتنصح اليونانين بعـــدم العودة إلى بلادهم (٤).

وتقتضى الوحـــدة كذلك أن يكون للمأساة طول معلوم ، ولا سبيل إلى تحديد هذا الطول ، ولكنه يكون بحيث تقـــوى « الذاكرة على وعيه بسهولة » ، و « يسمح لسلسلة من الأحـــداث ، التى تتوالى وفقـــا للاحتمال أو الضرورة أن

---

(١) نبـــه هنا تنبيهاً عاماً يلحظ فى كتب أرسطو وفى شواهدنا منها بعد : هو أن أرسطو حين يمثل فى حديثه فى المأساة بمثال من الملحمة ـــ كما فى استشهاده بأوديسيا هوميروس هنا ـــ فإنه يقصد إلى القاعدة يجب أن نلحظ فى كل من المأساة والملحمة .

(٢) من هذه الناحية الفنية كان أرسطو معجباً بهوميروس وسوفوكليس، أنظر المرجع السابق ١٤٥١ أ ٢٣ ـــ ٢٥ .

(٣) ميديا Medea مسرحية ليوريبيدس ظهرت عام ٣٤١ ق.م هربت ميديا مع زوجها إلى « كورنتوس » بعد أن قتلت عمها من أجل زوجها . ثم أراد زوجها أن يهجرها ليتزوج بنت كريون حاكم كورنتوس ؛ وحين وجدت نفسها دون أهل وأصدقاء ووطن فى بلد يهجرها فيها من ضحت من أجله ، فكرت فى الانتقام . فخاف حاكم كورونتوس من انتقامها ، لأنها ساحرة ، فحكم عليها وعلى أولادها بالموت ، ولكنها تمكنت من تنفيذ خطتها فى دس السم لزوجها ؛ ثم قتلت أولادها عقاباً لزوجها لتتركه بلا ولد يخلفه ، ثم لأنه محكوم عليهم بالموت ، ففضلت أن يموتوا بيدهـــا !!

(٤) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ أ ٣٧ ـــ ٣٩ ـــ ٣٩ ـــ وباسم هذه القاعدة عاب الكلاسيكيون على موليير أنه جعل الملك يتدخل فى مسرحية تارتوف Tartuffe لحل عقدة المسرحية بعقاب تارتوف على خداعه

تنقل بالبطل من الشقاء إلى النعيم ، أو من النعيم إلى الشقاوء (١) » . ويعود أرسطو فيقارن المأساة من هذه الناحية بالكائن العضوى الحى : « فإن الكائن العضوى الحى إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلا ، لأن إدراكنا له يصبح غامضا ، وكأنه يقع فى برهة لا يمكن تمييزه فيها ، كذلك إن كان عظيما جداً بأن كان طوله عشرات الآلاف من الأقدام مثلا ، إذ فى هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر ، بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر (٢) » . وفى هذا المدى المعلوم للمسرحية يجرى الفعل ، وللمؤلف أن يعرض الحوادث التى يتركب من مجموعها الفعل فى الزمان المقدر لها . ولكن المسرحية — بعامة — تختلف عن الملحمة فى أنها تنحو إلى حصر الزمن المقدر للحوادث أن تجرى فيه . وفى الواقع لم يضع أرسطو قاعدة لهذا الزمان ، وإن كا قد ذكر أن الحوادث فى المأساة تجرى « فى زمان مقداره دورة واحدة للشمس ، أولا تتجاوزه إلا قليلا » وقد اعتد بأن هذا المقدار عادة ابتدعها المحدثون فى عصره من الشعراء وأقرهم عليها (٣) .

ولكى تتحقق وحدة الحكاية فى المأساة يجب أن تكون بسيطة ، ويقصد أرسطو بالبسيطة تلك التى تكون فيها العقدة — أو النهاية — واحدة ، لا مزدوجة تنتهى بحلين . ويشيد أرسطو بالشاعر يوربيدس Euripides فى أنه يختم حكايته بحل واحد يحدث لأبطال مآسيه ، يتحولون فيه من السعادة إلى الشقاء . ويأخذ على هوميروس فى الأوديسيا أنه عدد الحلول فى آخر ملحمته ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاء : السعادة فى مصير أوديسيوس وتعرف امرأته بنيلوب عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون فى إرضاء امرأته الوفية ليظفر كل واحد منهم بها فى غيبته (٤) . ويذكر أرسطو مع ذلك أن بعض النقاد يفضل المأساة التى يزدوج فيها مجرى الحوادث بحيث تنتهى بحلين ، ويرى أن هذا التفضيل فى غير موضعه ، لأنه يضعف روح المأساة ، ويجعلها قريبة من الملهاة ،

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ٥ ، ٦ ، ١٣ — ١٥ .

(٢) المرجع السابق ١٤٥٠ ب ٣٣ — ١٤٥١ أ س ٥ ؛ وهذا هو أصل وحدة الزمان التى أصبحت قاعدة مرعية الجانب عند الكلاسيكيين ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون وقضوا عليها .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ أ ، ١٢ — ٣ ، ٢٥ — ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ، الموضع نفسه ٣١ .

وتتورع بهذا الازدواج مشاعر الجمهور (١) . ويرى أرسطو أن بعض مؤلفى المأساة يلجأون إلى هذا النوع إرضاء للجمهور ذى الذوق الضعيف ، فلا استطاعة له على تقويم المواقف الفنية الرفيعة التى تثير الاضطراب فى نفسه (٢) ، فيستمال بمسرحيات تتعدد فيها الحلول لترضى ذوقه . وإذا كان أرسطو قد قرر أن الحكاية يجب أن تكون بسيطة فى المأساة الرفيعة . فإنه يقرر كذلك أن الفعل — الذى هو موضوع الحكاية — ذو أجزاء بطبيعته ، وهى الأحداث الجزئية المرتبة التى يتكون من مجموعها الفعل التام . وفى مجرى هذه الأحداث لابد من تغير مصير البطل بانتقاله من حال إلى حال مخالفة فى آخر المسرحية . والفعل قسمان : بسيط ومركب ، فالبسيط ما يحدث فيه هذا التغير بدون تحول Péripétie ولا تعرف seconnaissance والمركب هو ما يحدث فيه هذا التغير بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً . « وهذان الأمران (التعرف والتحول) يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسها ، بحيث يصدران عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً أو احتمالياً » (٣).

ويستفاد من أرسطو أن للحكاية فى المأساة خمسة أجزاء : التحول ، والتعرف والعقدة ، والحل ، وداعية الألم .

والتحول : Péripétie يتجاوز مجرد تغير مصير البطل ، لأنه تحول الفعل إلى نقيضه ، بالانتقال من السعادة إلى الشقاء أو العكس ، ويقصد به تغير مجرى الحوادث من الضد إلى الضد ، وهذا التحول يقع نتيجة الحوادث السابقة احتمالا أو ضرورة ، ففى مسرحية « أوديبوس ملكا » لسوفوكليس Sophocles كان أوديبوس ملكا على طيبة ، وزوجا ليوكاسته ، وكان بصدد البحث عن قاتل لايوس Laius ملك طيبة السابق ، دون أن يدرى أنه كان أباه ، ودون أن يعلم

---

(١) فن الشعر لأرسطو : ١٤٥٣ أ ٢٥ — ٤٠ وكان الازدواج مألوفاً فى مسرحيات الرعاة فى عصر النهضة وأوائل العصر الكلاسيكى ، ونضرب لذلك مثلا مسرحية الرعاة Les Bergeries للشاعر الفرنسى راكان Racan ؛ وهذا الازدواج موجود فى بعض مسرحيات كورنى Corneille مثل مسرحية الوصيفة La suivante ومسرحية أجيزيلا Agésila

(٢) لعل أحمد شوقى لجأ إلى النوع من الحلول فى مآسيه ليرضى ذوق الجمهور المصرى آنذاك حين ألف مسرحياته ، مثل مسرحية مصرع كليوباترا التى يزدوج فيها الحدث فى حب أنطونيوس لكليوباترا من ناحية ، وحب حابى لهيلانة من ناحية أخرى .

(٣) أنظر آخر الفصل العاشر من كتاب فن الشعر لأرسطو .

انه هو الذى قتله ، فوصل فى هـذه الأثناء رسول من كورنثوس يخبره بوفاة ملكها بولبيبوس Polibus ، ويبشره بأن أهل تلك المدينة قد اختاروه ملكا عليها . على أن أوديبوس يخاف نبوءة الكاهن له بأنه سيتزوج بأمه ، فيتردد فى الرجوع إلى كورنثوس . ولـكن الرسول يخبره بأنه ليس ابن بولبيبوس ، لأنه (الرسول) هو نفسه الذى أخذه من أحد الرعاة وقدم به بوليبيوس وامرأته ميروب Merope ، وكان الرسول يقصد إلى أن يسر بكلامه أوديبوس ، ويطمئنه من جهة أمه ، ولكن هذا الراعى العجوز قد استدعى ، فكشف لأوديبوس عن حقيقة أمره ، وأنه ابن لايوس وأن أمه هى يوكاسته التى هى زوجه الآن . فكانت نتيجة كلام الرسول أن انتقلت حال أوديبوس من الضد إلى الضـد ، فقتلت جوكاسته ، وسمل أديبوس عينيه (١) .

والتعرف : انتقـال من الجهل إلى المعرفة ، يؤدى إلى الانتقال إما من الكراهية إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهية . ويتم التعرف أحياناً بعلامات خارجية أو جسيمة ، مثل تعرف مربية أودسوس عليه بوساطة النـدبة التى رأتها فيه وهى تغسل قـدميه . وقـد يتم التعرف عن طريق ما يرتبه الشاعر من أحـداث ، كما فى مسرحيـة : إفيجينيا بين الطوريين Iphigenia in Tauris ليوربيدس : « وهى فتاة فى ربيع العمر ، تقتـاد لتنحر قربانا ، فتختطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضجين ، ويذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قرابين لإحدى الآلهـات ، ووكل إليها أمر هذه المهنة : تقديم الذبائح . وحدث بعد حين أن قدم أخوها » . وكان قد تعرف عليها من قبل بوساطة رسالة أرسلتها إليه ، ولكنها لم تكن تعرفه بعد ، « فلما وصل ، وقبض عليه ، وهمت الكاهنة بنحره قربانا للآلهة ، كشف الأخ عن حقيقة نفسه . . . وكان هذا الكشف سببا فى نجاته » (٢) . وأنواع التعرف كثيرة (٢) ، « ولكن أفضلها هو ذلك الذى يستنتج من الوقائع نفسها حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة (٤) » . وذلك كما فى مسرحية « أوديبوس ملكا » السابقة .

وأجمل أنواع التعرف هـو التعرف المصحوب بالتحول كما فى المسرحيتين

(١) أنظر فن الشعر لأرسطو ١٤٥٢ أ ، ٢٥ — ٢٩ .
(٢) أنظر فن الشعر لأرسطو ١٤٥٢ ب س ٦ ، ١٤٥٤ ب س ٣٢ ، ١٤٥٥ ب ، ٣ — ٨ .
(٣) راجع الفصل السادس عشر من الشعر لأرسطو .
(٤) المرجع السابق ١٤٥٥ أ ١٦ — ٢٠ .

السابقتين (١) . والتعرف قد يزيد الحوادث تعقيداً ، وبخاصة فى أول المسرحية ـ وقد يقترن بالتحول ، فيكون أفضل أنواع التعرف كما سبق .

والعقدة : هى الجزء من المأساة الذى يسبق الحل ، وقد يبدأ بالمسرحية (٢) وأحياناً يفترض وجوده قبلها (٣) . وتستمر العقدة حتى الجزء الأخير الذى منه يصدر التحول من السعادة إلى الشقاء أو العكس .

والحل يبتدىء ببداية هذا التحول حتى النهاية . فيبتدىء فى مأساة أوديبوس — مثلا — بتقدم الرسول حتى نهايتها كما مر (٤) .

وداعية الألم : pathos ، وهى الفعل الذى يهلك أو يؤلم ، وما إلى ذلك مما تسوقه المصائر ويكون مثار الرحمة ، مثل صنوف المرض والموت ، وقلة الأصدقاء أو فقدهم ، والابتعاد عنهم ، ومأتى الشر من حيث ينتظر الخير ، ووصول الخبر بعد فوات الأوان ، كأن يصل إلى امرىء قبيل موته أو بعده (٥) ، وقد يعرض المؤلف هذه الفواجع على المسرح أمام النظارة ، أو يجعلها تحدث خارج المسرح على أن تحكى قصتها فيه (٦) . ولداعية الألم صلة بمفهوم الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، ولهذا الخطأ صلة وثيقة بمعنى الخلق عند أرسطو . ولهذا سنشرحه عندما نتحدث فى الخلق .

وقد رأينا كيف كانت وحدة الفعل فى المأساة محور الأفكار الفنية التى أدلى بها أرسطو . وهو فى كل ذلك ينظر إلى المأساة — كما سنرى بعد — نفس النظرة له فى المسرحية والملحمة عامة — بوصفها جميعاً كائنات حية . وفى الحق كان اكتشاف أرسطو لفكرة الوحدة العضوية خطيراً عظيم الأثر . فالمأساة كالكائن العضوى ، ذات أجزاء ، لكل جزء منها مكانه ، إذا اختل أو نقل انفصمت

---

(١) نفس المرجع ١٤٥٢ أ ٣٠ — ٣٥ .

(٢) يغلب هذا على المسرحيات الرومانتيكية ، ومثلها مسرحيات شكسبير .

(٣) ويغلب هذا النوع فى الكلاسيكية .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ ب ، ٢٥ — ٣٠ .

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٢ ب س ١٠ وما يليه — وكذا الخطابة ج ٢ ١٣٨٦ أ ، ٤ — ١٦ .

(٦) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٣ ب س ٢٨ — ٣٤ ، والرومانتيكيون يفضلون فى مسرحياتهم الحالة الأولى ، ومثلهم شكسبير ، والكلاسيكيون يفضلون الحالة الثانية .

الوحــدة ، وضاع العمل الفنى كله ، وتعذر عليه أداء وظيفته . وقد أثر أرسـطو بهذا الكشف فى إدراك الوحدة العضوية للعمل الأدبى ، مما كان دعامة لمن تكلموا عن هذه الوحدة فى القصيدة أو فى مختلف الأجناس الأدبيـة بعده (١) . وكما كانت لأرسـطو الأصالة فى هذه النظرة إلى الوحـدة ، كان له الفضل كذلك فى إقرار وظيفة المأساة بوصفها كائناً عضويا يوفق بين مقوماته العضوية ووظائفة الاجتماعية ، وفى هذا ينحصر حديثة عن الأخلاق فى المأساة كما سنرى .

٢ — الأخـلاق فى المـأساة :

يجب أن نلحظ — ابتداء — أن أرسطـو يعنى بالخلق ، لا من الوجهة الأخلاقية ولكن من حيث وظيفته الفنية المتصلة — ضرورة — بما سبق أن تحـدثنا عنـه فى الممكن والمستحيل والمحتمل ، والمتأثرة طبيعة بالعادات والتقاليد المتبعة لدى ذلك الجمهور كى ينتج العمل الفنى أثره . ولكن صلتها أوثق بالخطأ وبالدلالات الأدبية وطبيعتها غير المباشرة فى الأدب بعامة . وفى هذا الجانب تظهر أصـالة أرسطـو وريادته العالمية . وهو فيه يفترق جوهريا عن أستاذه أفلاطون ، ولهذا كان علينا أن نتحدث هنا فى معنى الخلق وما اشترطه أرسطو فيه ، ثم فى الوظيفة الفنية للدلالة الخلقية فى المأساة وطبيعة هذه الوظيفة ، كى نتبع الأمرين السابقين بشرح نظرية التطهير عند أرسطو ، لاتصالها الوثيق بالمسألتين السابقتين .

١ — يقصد أرسطو بالخلق : « ما يرسم طريق السلوك فى المأسـاة ، وهـو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه (٣) . والأقوال — مثل الأفعال — تدل على سلوك محدود ، إن كان حميداً ، كان الخلق حميداً (٣) . ويرى أرسطو أن الفعل الأساسى فى المأساة يجب أن يكون نبيلا ، فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم . لأن غاية المأساة خلقية (٤) فى جوهرها . ولكنه لا يرى بأسـاً من

(١) أنظر :

J. Hardy : préface de la traduction de la Poétique d'Aristotle p. 14 — 15.

وستتحدث عن الوحدة العضوية فى القصيدة والقصة والمسرحية الحديثة فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٢) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٠ ب س ٩ — ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٤ أ س ١٨ — ١٩ .

(٤) تأثر بهذا المبـدأ الكلاسيكيون أبلغ التأثر ، أنظر كتابنا : « الرومانتيكية » ص ٨ — ٩ ؛ وقد ثار عليه الرومانتيكيون ، ولكن لم تكن غايتهم الدعوة إلى الشر ، بل وقف المجتمع على ضحاياه نتيجة لنظمه الفاسدة ، (أنظر كتابنا : الرومانتيكية الفصل الأول من الباب الثالث) . كما ثار عليـه الواقعيون=

الاستعانة بأشخاص ثانويين سيء الخلق ، يفيد تصويرهم فى إحــداث الأثر « التراجيـــدى » ، على شرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى تصويرهم (١) . فإذا لم تدع الضرورة إلى تصوير الخساسة كانت عيبا ، كما فى شخصية منلاوس Menelaus فى مسرحية أورسطس (٢) Orestes للشاعر اليونانى يوربيدوس (٣) Euripides .

وإلى هذا النبل فى الخلق يشترط كذلك التوافق ، وهو انطباق صفات الشخصية مع خلقها الأصيل : « فيمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجولة . ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك » . وكذلك طبيعة الشيخ والشاب والسيد والمولى مما يختلف فيه عصر عن عصر ، ولكنه يجب أن يراعى فى العمل الأدبى .

وثالث هذه الشروط المشابهة ، أى التشابه العــام فى تصـــوير الشخصية فى المسرحية كما وردت فى الأساطير أو التاريخ ، مع ملاحظة حرية الفنان فى اختيار الحوادث وترتيبها ترتيباً ضرورياً أو احتماليا ، بحيث تؤدى إلى نتيجة إنسانية كلية لا فردية خاصة على نحو ما مر (٤) .

ورابعها : الثبات ، « حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافىء (منطق) مـــع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب أن يظل دائما غير متكافىء

=والرمزيون والوجوديون ، لا دعوة منهم إلى الخلق الفاسد كما قد يتوهم ، ولكن للوقوف على حقيقة الإنسان فى الكون ، فى تصويره على حقيقته تنوير للوعى العــام ، وعلى أساس هـــذا الوعى ، على مرارته ، تكون محاولات الإصلاح لدى المتفائلين من هؤلاء .

(١) ترى أمثلة كثيرة لهؤلاء فى مسرحيات شكسبير .

(٢) وملخص هذه المسرحية أن أورسطس ــ بعد قتل أمه كليتمنسترا Clyemnestra إنتقاماً لأبيه أجا ممنون . لأن هذه كانت قد قتلته بعد عودته من طروادة لأنها أحبت آخر ــ يبدو فى أول المسرحية أنه قد استولى عليه السعار على أثر الانتقام ، ولكن الكترا Electra تحنو عليه وتعزيه ، وكان الحكم عليهما بالموت متوقعاً جزاء جريمتهما ، وإذا منلاوس يظهر عائداً مع هيلين من طروادة ، فيذهب إليه أورسطس يحتمى به على أساس أنه أخذ بثــأر أجا ممنون أخ منلاوس ، ولكن منلاوس يظهر بمظهر الجبان ، ويصدر الحكم بالإعدام . ويتآمر أورسطس وأخته على قتل هيلين مصدر كل هذه الفواجع ، يساعدهما فى ذلك بيلادس Pylades الأخ الوفى لأجا ممنون ، لكن هيلين تختفى لا يدرى إلى أين ذهبت . فيحاولون الاحتماء مرة ثانية بمنلاوس مهددين إياه بقتل ابنته هرميونه Hermione . ويحل الموقف المختلط بظهور الآله أبولو يأمر بالسلام ، وبين أن هيلين قد رفعت إلى السماء . وهذه المسرحية مطابقة للأساطير اليونانية . وهذا ما يشفع ليوربيدس فى أنه حل العقدة بطريق التدخل الإلهى .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٤ أ ، س ٢٧ ــ ٣٠ ، ب س ١٨ ــ ٢٤ .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ٥٣ .

وعلى عدم الثبات نذكر شاهد إفيجينيا فى أوليس (١) Jphıgenia at Aulis لأن إفيجينيا الضارعة لا تشابه مطلقا إفيجينيا كما تظهر من بعد فى مجرى المسرحية » .

والشرط الأخير يتصل بالاقتناع الاحتمالى ومقدرة الشاعر ، كما سبق أن تحدثنا فى ذلك (٢) كما أنه يتصل بالوظيفة الفنية للخلق ، فيما سماه أرسطو : الخطأ .

٢ — الخطأ أو الهامارتيا : هنا يظهر أهم ما امتاز به أرسطو من أصالة فى فهمه لوظيفة الأدب المترتبة — حتما — على استكمال الأسس الفنية . وأرسطو فى هذا الأمر يناقض تماما أستاذه أفلاطون ، إذ أنه لا يعبأ بالدلالة المباشرة كما حفل بها أستاذه (٣) .

وعنده أن أثر المأساة محصور فى إثارة الرحمة والخوف ، وفى الإثارة يظفر فضل المأساة على الملحمة ، على حين أن أفلاطون حمل على المأساة من حيث إثارتها القلق والاضطراب الناشئين عن إثارتها للرحمة والخوف فى تصوير مصائر الأبطال (٤). ذلك أن أرسطو ينظر فى العمل الأدبى إلى الأثر الناتج ، لا إلى الأثر المباشر .

ولم يذكر أرسطو إثارة شعور الخوف والرحمة حين تحدث فى الملحمة ، لأن الملحمة تثير — بخاصة — الشعور بالإعجاب (٥) بأبطالها ، على حين قصر أرسطو

---

(١) آخر مسرحية ليوربيدس ، تركها غير كاملة عند موته ، وربما يكون إبنه هو الذى أكملها، وموضوعها التضحية بافيجينيا فى أوليس ، وفيها يظهر أجاممنون والدها متردداً بائساً . فقد أرسل إلى إفيجينيا — على حسب أمر منلاوس — موهماً إياها أن حضورها لديه كى يزوجها من أخيليوس Achileus الذى لم يكن يعرف شيئاً عن الموضوع (والحقيقة أنه أرسل ليضحى بها تخفيفاً لغضب الآلهة الذين أرسلوا رياحاً معوقة لإبحار الأسطول اليونانى إلى طروادة) ، ثم عاد فأرسل أمراً ألا تحضر مع رسول علم به منلاوس فأوقفه . فحضرت افيجينيا مع أمها كليتمنسترا ، وندم ذلك منلاوس على ما أتى من حيلة ، وأبدى استعداده أن يسلم الحملة لغضب الآلهة . ولكن أجا ممنون يخاف غضب الجيش ويعلم أخيليوس أنه اتخذ طعمة للإيقاع بافيجينيا ، فيعتزم فى شجاعة الدفاع عن الفتاة البريئة ، وتتضرع افيجينيا ضراعة تثير الشفقة لتبقى على حياتها ، ولكنها بعد ذلك تسموا إلى مستوى ما نديت إليه من شرف انقاذه لوطنها ، فتسير إلى الموت فى شجاعة . (قد فدتها الآلهة ديانة بظبى ، ونقلتها إلى طورى حيث صارت كاهنة) .

(٢) أنظر ص ٥٦ — ٥٨ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٧٢ .

(٤) هذا أثرها الأدبى المباشر الذى فاقت به المأساة فى نظر أفلاطون . على حين عدت متخلفة عن المأساة بسببه فى نظر أرسطو .

(٥) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٢ ب س ٣٠ وما يليه .

شعور الخوف على المأساة وحدها . فيرى أرسطو أن المأساة « يجب أن تحاكى وقائع تثير الخوف والرحمة ، لأن هذه هى خاصة المحاكاة التى من هذا النوع (١) » ويشرح أرسطو بعد ذلك طبيعة المشاعر التى تثيرها المأساة بتحديدها خواص شخصياتها . فعلى الرغم من أنه يشترط فى شخصياتهم أبطال المأساة نبل الخلق ، ولا يجيز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية ودعت الضرورة الفنية لعرضهم ، فإنه مع ذلك يقصى الشخصيات الرئيسية الخيرة والشريرة من المأساة ، رداً على أستاذه أفلاطون الذى عاب المأساة من هذه الناحية (٢) . هذا والشخصيات التى يتصور عرضها فى المأساة قسمان : خيرة وشريرة ، كما أن مصير كل منهما إما إلى الشقاء وإما إلى السعادة . فالصور أربع : أما انتقال الشخص الخير إلى السعادة فواضح أنه لا يثير خوفا ولا رحمة ، على الرغم من أنه يرضى عاطفة محبة الإنسانية والعدل ، ولكنه فى ذاته غير مأسوى ، بل ملحمى فى جوهره . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره .

بقى ، إذن ، الشخص الخير الذى ينتقل من السعادة إلى الشقاء ، والشرير الذى ينتقل إما إلى السعادة وإما إلى الشقاء . ويرى أرسطو أن أنواع هذه الشخصيات جميعاً لا مكان لها فى المأساة . وأساس ذلك — عنده — ما اختصت به المأساة من إثارة شعور الخوف والرحمة . والخوف أساسه حدوث الكوارث لمن يشبهوننا ، والرحمة أساسها البائس غير المستحق لبؤسه (٣) . فانتقال الخير إلى الشقاء لا يثير خوفاً ولا رحمة ، بل يثير النفور والاشمئزاز ، وكذلك — ومن باب أولى — انتقال الشرير إلى السعادة . أما انتقال الأشرار إلى الشقاء فقد يرضى عاطفة محبة الإنسانية ، شأنه شأن القسم الذى لم يذكره أرسطو ، ولكنه لا يثير الخوف ولا الرحمة . يقول أرسطو : « . . . فمن البين أولا أنه يجب ألا يظهر فيها (فى المأساة) الأخيار متنقلين من السعادة إلى الشقاء (فهذا مشهد لا يثير الخوف والرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ، و الأشرار متنقلين إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور من طبيعة المأساة ، لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة ، فلا يوقظ الشعور الإنسانى ولا الرحمة ولا الخوف)

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٥—٣٦ ونظرة أفلاطون هذه قد تجاوزها النقد العالمى الآن كما نبهنا ، وسيزداد هذا وضوحاً بما سنذكر فى فلسفة النقد الحديث والمذاهب الأدبية فى الباب الثالث : الفصل الأول والأخير .

(٢) فن الشعر ١٤٥٣ أ س ٤ — ٦ .

(٣) Philanthropic

ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء ، فمثل هـذا قـد يثير عاطفة محبة الإنسانية (١) ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً (٢) » .

فإثارة الشعور المأسوى إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية فى المأساة . وبهذا التراسل يثـار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث له فى حين هو يشبهنا ، فجزاء هـذا البائس غير عادل (أى لا خلقى) ، ولكن أثره — فى نفس القارىء أو المشاهد للمسرحية — خلقى ، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات فى المشاهد . فينتج عن هذا التوحيد المثير للخوف والرحمة« حكم فكرى » يصدر عن المشاعر التى تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنيا . وهـذا هو الجانب العقلى المتسق مع ما يثار فى المأساة من شعور . فليس فى المأساة اضطراب ولا بلبلة للخواطر كما زعم أفلاطون ، أو ترضيه لها — كما فى الموقف الملحمى لدى الجمهور الملحمى — ولـكن فيها إثارة من جانب فكرى به ينتج عن الجزاء اللاخلقى تطهير خلقى . على حسب ما سنشرح فى نظرية التطهير بعد قليل .

وبعد أن أبعد أرسطو الشخصيات الشريرة والخيرة من المأساة كما وضحنا . أخذ يحدد صفات البطل الذى يجب أن تصوره المأساة ، قائلا : « . . . بقى—إذن— البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين . وهـذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعـدل من جهه . ولكنه من جهه أخرى يعانى تغير مصيره إلى الشقاء ، لا لؤم فيه وحساسة ، بل لخطأ ارتكبه ، ويكون ممن ذهب سمعهم فى الناس وترادفت عليهم النعم » (٣) .

وهـذا الخطأ — أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا — أهـم خاصـة للبطل فى المأساة عند أرسطـو . فبطل المأساة إنسان من الناس ، يعانى أكثر من غيره ، وهـو يشبهنا بعامة ، فلا يعلو علينا كثيراً ، فيثير ما يصيبه من سـوء تقززاً واشمئزازاً ، ولا يكون عاديا جدا فلا نهتم بعرض أعماله علينا فى المأساة . على أنه يفهم — من نهاية النص السابق — أن بطل المأساة يكون أقرب إلى الأعلى منه إلى

---

(١) فن الشعر ١٤٥٣ أ — ١٤٥٢ ب س ٤ .

(٢) فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٣ أ س ٧ وما يليه .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ أ س ١٩ ، ١٤٥٤ أ س ٩ وما يليه .

الشخص الوسط ، ولكن أرسطو لا يعتد بهذا قاعدة جامدة (١) ، بل يقرر فيه ما هو متبع عادة فى أدب قومه . ولا يأتى بعد ذلك التجديد فى هذا الأمر ، بل يحث الشعراء عليه . ويضيف أرسطو — لتحديد معنى الخطأ وتوكيده — قوله : « وأن يكون ثمة تحول من السعادة إلى الشقاء ، لا من الشقاء إلى السعادة ، تحول لا ينشأ من اللؤم والخساسة (فى طبع البطل) ، بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذى ذكرنا (أى شبيه بنا) ، أو خير منه ، لا أسوأ » (٢) .

ودون أن نخوض فى تفاصيل (٣) بحوث طويلة لتحديد ما يقصده أرسطو من معنى الخطأ ، نذكر نتيجة تلك البحوث ، وهو أن الخطأ — عند أرسطو — ليس سوى الجهل بالمبادىء الخاصة ، لأنها هى التى تستحق الرحمة والتسامح : كأن يريد المتسايف أن يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ، وكمن يرى فى امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يتثبت من إثمها ، ثم تظهر براءتها ، وكمن لا يعرف شخصية من ينازله من قريب أو صديق ، فيسبب له فجيعة ، أو يحاول أن يرتكبها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته . وهذه أمثلة يذكرها أرسطو فى كتابه : أخلاق نيقوماكوس (٤) ، وهى تنطبق تماما على الشخصيات المأسوية التى ذكرها أرسطو فى : فن الشعر . فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئه . وفيها نقص ولكنه ليس نقيصة . وخاصة هذا الخطأ أنه يرتكب عن غير وعى به ، أو يهم للشخص بارتكابه ثم يعلم فيقلع . وبذلك تثار الرحمة والخوف على السواء . وإنما يتوافر ذلك فى الحكاية ذات الحدث المركب ، أى التى تحتوى على تحول وتعرف فى معناهما السابق الشرح ، مع أنها ذات حكاية بسيطة ، أى تنهى بحل واحد (٥) . وهذا النوع من المسرحيات هو الذى يفضله أرسطو .

أما الحكاية ذات الحدث البسيط — أى التى تخلو من التحول والتعرف — فإن الخطأ فيها يتجاوز المعنى السابق ليصبح خطيئة خلقية ، ونقيصة ، ويشير

(١) فن الشعر ١٤٥٣ أ س ١٣ ، وما يليه .

(٢) فن الشعر : ١٤٥٣ أ س ١٣ وما يليه .

(٣) قد لخصنا هذه البحوث فى محاضراتنا فى المعهد العالى للدراسات العربية فى العام السابق ، أنظر كتابنا : المواقف الأدبية ص ٤٠ — ٤٣ .

(٤) Aristotle : Nichomachean Ethics, 1109 p. 35, 111 ob. 18 — 27.

(٥) أنظر هذا الكتاب ص ٦٩ — ٧١ .

من الخوف أكثر مما يثير من الرحمة ، وذلك كما فى مسرحية : ميديا (١) ، للشاعر اليونانى يوربيدس . وهى من نوع المسرحيات التى لا يفضلها أرسطو . وذلك أن أرسطو يفضل الخطأ غير الواعى . وهذه أهم خاصة للمأساة اليونانية وحدها ، وهى خاصة قضى عليها تماما فى الكلاسيكية ، كما سنشرح فى فصل المسرحية الأخير من هذا الكتاب ، إذ أصبح الخطأ فى المسرحية الكلاسيكية — وما تلاها — واعياً كل الوعى.

وفى ضوء ما سبق ، يرتب أرسطو صنوف الخطأ (الهامارتيا) فى المأساة ، متدرجا من الأدنى إلى الأعلى متزنة من وجهة نظره الفنية ، وأساس تفضيله يدور حول وعى الأشخاص بما تفعل أو انعدام ذلك الوعى .

« فالفعل يمكن أن يجرى على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون الأشخاص على علم ووعى ، كما فعل يوربيدس حين مثل ميديا وهى تقتل أولادها ، ويمكن أن يرتكب الأشخاص المنكر ، ولكنهم يرتكبونه ، وهم لا يعلمون ، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد ، مثل الذى وقع فى أوديبوس لسوفوكليس (٢) .

« وثمت حالة ثالثة : وذلك أن الشخص فى اللحظة التى يتهيأ فيها أن يرتكب — جهلا — فعلا لا مراد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه . . .

« وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذى يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع ، فإنها تثير الاشمئزاز ، ويعوزها طابع المأساة ، لأنها خالية من الفواجع ، ولهذا لانرى شاعراً يقدم لنا موقفا كهذا (٣) ، أو لا نجده إلا نادراً ، مثل موقف هيمون بإزاء إكريون فى مسرحية : أنتيجونه . . . » .

---

(١) أنظر ص ٦٦ — ٦٧ من هذا الكتاب . على أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدوافع قوية ، لأنها وفت لزوجها فى سبيله بوطنها وأهلها ، ثم يهجرها إلى بلد ليس لها فيه أحد ، وهى ذات نوازع إنسانية حتى فى ميولها الوحشية حين ترضى أثرتها ، لأنها السبيل للخروج من المأزق من جهة نظرها هى فهى تستحق شيئاً من العطف ، وتثير الرحمة أقل مما تثير الخوف وليس فى نوازعها الشيطانية خساسة .

(٢) أنظر ص ٦٧ من هذا الكتاب .

(٣) وفى هذه المسرحية أن اكرنيون حاكم طيبة حرم دفن بولينيكس أخ أنتيجونة ، وجعل عقاب من يدفنه الموت ، فتحدته فى هذا الحظر أنتيجونة ، ودفنت أخاها ، ثم دافعت عن نفسها أمام الملك باسم الشريعة الإلهية التى لا سلطان أمامها للقوانين الظالمة ، ولكن الملك عاقبها بالسجن فى كهف . ويثور على هذا العقاب هيمون بن اكريون ، لأنه كان قد خطب أنتيجونه عن حب لها . فيهدد لها أباه بنه سيقتل نفسه مع حبيبته . وكان أحد الحاضرين قد خوف اكزيون من عاقبة عصيانه لشرائع الآلهة ، فيسرع إلى الكهف الذى سجنت فيه انتيجونة ، فيرى إبنه هيمون محتضناً جثتها ، لأنها كانت قد قتلت نفسها . وحين يرى الإبن أباه ، يحاول أن يطعنه بالسيف ، ولكنه يخطئه ، فيقتل بالسيف نفسه ، ويعود الأب إلى القصر ليجد امرأته يوروديكس قد قتلت نفسها .

وخير الحـــالات هى الحالة الأولى من الحالات الأربع السابقة . ثم التى تليها على الترتيب السابق (١) .

فالخطأ — أو الهامارتيا — روح الحكاية فى المأساة وجوهرها ، وفى الحق لم ينص أرسطو على أن الهامارتيا جزء من الحكاية البسيطة فى المأساة أى ذات الحل الواحـــد والتى يكون فيها الحدث مركبا (أى مشتملا على التحول والتعرف) — ولعله لم ينص على ذلك لأن الهامارتيا — الخطأ — قد يسبق حدوثها بدء عرض المسرحية ، كما فى مأساة أوديبوس ملـــكا ، إذ تبدأ المأساة بعـــد أن قتـــل أوديبوس أباه وتزوج بأمه . وعلى أية حال لابد من الاعتداد بها جوهريا من الفكرة .

ويجب أن يكون منشأ الخوف والرحمة ترتيب الحوادث أولا ، ولا مانع مع ذلك من أن يستعان فى هذه الإثارة بالمنظر المسرحى . وإثارتهما بطريق الحوادث أفضل ، وهو من عمل فحول الشعراء . فتكون للحكاية نفسها أثرها فى إحداث الخوف والرحمة بمجرد سماعها ، دون حاجة إلى عرضها على المسرح : « أما إحداث هـــذا الأثر عن طريق المنظر المسرحى وحده فأمر بعيد عن الفن ، ولا يقتضى غير وسائل مادية . أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم بالمأساة ، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها . فلما كان الشاعر يجب أن يجتلب اللذة التى تهيئها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة ، كان من البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث (٢) .

ويحدد أرسطو طبيعة الأحداث التى تثير الرحمة والخوف ، فيرى أنها لا يصح أن تقع بين عدو وعدو ، فإنها لا تثير الرحمة إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب ، وكذلك إذا جرت بين من ليسوا بأصدقاء ولا أعداء ، « أما فى جميع الأحوال التى تنشأ فيها الحوادث الدامية بين أصدقاء ، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب فى حقه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الإثم فى حق أبيه ، أو الأم فى حق أبنها ، أو الإبن فى حق أمه ، نقول إن هذه الأحوال هى التى يجب البحث عنها (٣) » .

---

(١) أنظر كتاب : فن الشعر ، ١٤٥٣ ب س ٢٨ — ١٤٥٤ أ .

(٢) نفس المرجع ١٤٥٣ ب س ١ — ١٤ .

(٣) نفس للوضع س ١٥ ، ٢٤ — وهذا المبدأ غير مسلم به لأرسطو ، راجع ترجمة هاردى Hardy

وفيما سبق اتضح ارتباط الخلق بالخطأ (الهامارتيا) . كما اتضحت أهمية هذا الارتباط من الوجهة الفنية بطبيعة الشخصيات . وهى أمور وثيقة الصلة بنظرية أرسطو فى التطهير ثم بحديثه فى الفكرة .

٣ — والتطهير : Catharsis نتيجة إثارة الرحمة والخوف على ذلك النحو وقد خص أرسطو — فيما وصل إلينا من كتابه : « فن الشعر » — التطهير بكلمات سبق أن ذكرناها فى تعريف المأساة (١) . ولم يثر تعبير من تعبيرات الأدب اليونانى من جدل مثل ماأثارت هذه الكلمات القليلة الخاصة بالتطهير . وكم لها من شروح منذ عصر النهضة حتى اليوم . وعلى ماكان لها من أثر فى الإيحاء بأفكار قديمة فى الأدب وفلسفته طوال العصور ، كثر الخطأ مع ذلك فى تأويلها .

والحق أن أرسطو كثيراً مايستعمل كلمة التطهير فى كتبه الأخرى بمعناها العضوى، فى حديثه عن الأخلاط والأمزجة الضارة التى يرمى الفن أو تعمل الطبيعة على التطهير منها . وفى هذا ماينبهنا إلى أن أرسطو لم يقصد من التطهير معنى دينيا أو خلقياً . وفى موضع من كتاب السياسة يذكر الغاية من الأغانى التى لاتمت بصلة مباشرة إلى الأخلاق أو التربية ، وهى الأغانى ذات الطابع العلمى أو الحماسى ، فيذكر أن فائدتها التطهير Catharsis ويحيل القول فيها على كتابه : فن الشعر ، وهو يدل على أن المعنى الذى يقصد إليه واحد فى الموضعين . يقول أرسطو إن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغانى إلا لتهدأ فى عاقبة الأمر ، كأنها صادفت « طبا وتطهيراً (١) » . وكثيراً مايأتى أرسطو بمترادفين يفسر ثانيهما أولهما ويحدده . وعلى هذا يكون التطهير أيضاً من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة فى المأساة ، كما يحدث لدى من يستمعون للأغانى والموسيقى المصاحبة لها . ثم يقول أرسطو من نفس النص : « والأغانى التطهيرية تسبب للناس السرور بدون إيلام ولا ضرر » ، فالإنسان ، إذن ، فى حاجة إلى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة . والأغانى تثير هذه المشاعر كما تثيرها المأساة ، ولكن على عكس الحياة الواقعية ، لأن الأغانى تثيرها بدون إيلام ، بل

—٨١ تعليقاً على نفس المبدأ . بل يستفاد من الخطابة لأرسطو جـ ٢ فصل ٨ أن الحوادث مثار الرحمة أوسع دائرة مما حدده هنا أرسطو ، ولعله يقصد بهذا التحديد هنا أن الفواجع ، والحالة هذه ، أشد إثارة للرحمة وأبلغ أثراً .

(١) أنظر : Aristote : La politique, VIII.. 134 b, 32 et s q.

مصحوبة بلذة . وفى هذا تطهير للنفس ، أى علاج لها وصحة(١)، فتعدل هذه الانفعالات فى الإنسان دون أن تمحى . وفى هذا تكمن القيمة الخلقية للانفعالات التى تثيرها فينا المسرحيات والشعر والفن بعامة . وبها يكتسب المرء دربة وصلابة واعتدالا ، ويتزود بذلك للحياة الواقعية . فيقوم الإنسان عواطفه ويعتدل فيها ، وينزع منها ماهو ضار بأمثال من رثينا لحالهم فى المأساة . ولا يقصد أرسطو أن المأساة تطهير للأخلاق جملة ، كما فهمه كثير من الشراح الإيطاليين والكلاسيكيين والفرنسيين ، ولكنه يرى أنها تطهير للرحمة والخوف وما يتصل بهما مباشرة من الانفعالات(٢) . وهذه هى رسالة المأساة من الناحية الخلقية ، ولا يمكن أن تؤديها إلا إذا روعيت الناحية الفنية فى الحكاية .

وكان هذا التطهير — فى معناه السابق — كشفاً عظيماً لأرسطو ، فيه يعالج الشر بالشر . وقد أثبتت العلوم الحديثة أن بعض الأمراض تعالج طبيا بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض . وهو ما يسمى : مداواة الشئ بمثله homépoathé (كما فى التطعيم ، والعلاج بالهزات الكهربية للأمراض العصبية) . فالفن يحرر من بعض الانفعالات الضارة ، كما يطهر الطب بهذه الطريقة من بعض الزوائد والأمراض العضوية . وفى الحقيقة قد يؤدى وصف الحب — أو التسامى فى تصويره — إلى التخلص من نير حب واقعى ، كما تؤدى إثارة الانفعالات إثارة قوية إلى اعتدالها ، والتخلص من شرورها . وأرسطو يحدد دائرة هذا التطهير فى معالجة الداء بشبيهه ، أى معالجة الحقيقى الواقعى بشبيهه المتخيل غير الواقعى . وقد توسعت ذلك مدرسة التحليل النفسى ، إذ ترى أن التسامى بالعاطفة ، تسليما ذاتياً أوموجها ، يمكن أن يحول كل « كبت » مرضى فى اللاشعور إلى حال أعلى فى الشعور أو الوعى . فتحويل الطاقة الحيوية — المستغرقة فى حب جنسى لا سعادة فيه أو لا أمل فيه — إلى حب أفلاطونى طابعه « التسامى » بالعاطفة ، أو إلى ثقافة فنية ، أو إلى حب للطبيعة ، أو إلى « وجد » دينى ، فيه إزالة الأخطار التى تترتب على الاستغراق فى حدود الحب الأول .

---

(١) يرى أفلاطون فى الجمهورية (٦٠٦ أ) أن المأساة تشبع الانفعالات القوية فى النفس من خوف ورحمة ، ولكنه يرى أن هذه الانفعالات التى تثيرها المآسى والأشعار ضروب من الضعف ، لأن بها يختلط العقل ، لكن أرسطو ينظر إلى ما يصاحبها من تخفيف لحدتها ثم إلى الأثر الطيب لذلك كما شرحنا من قبل .

(٢) قد استفدنا فى شرح التطهير ببحث هاردى Hardy القيم فى مقدمة ترجمته الفرنسية لفن الشعر لأرسطو ص ١٦ — ٢٢ .

على أن يكون هذا التطهير — فى كل أنواعه — نتيجة الجمال الفنى ، أو الجمال الأدبى ، لأن الدواء المقـــدم هنا غير مؤذ بطبيعته . ثم إن التداوى من الداء بالإفراط فيه — عملا — يعـــد خطراً كبيراً ، كالاستغراق فى اللعب للتداوى منه ، أو الإكثار من الخمر للتداوى منها ، ذلك أخطر من الداء .

ثم إن هذا « التطهير » ليس علما فى كل الحالات . فقد يكون فى عرض الخوف والرحمة تطهير منهما ، وقد يكون فى هذا العرض إغراء بالخوف أو إقلال من الرحمة لتصل إلى آفة الضعف ، وقد يكون فى عرض الحب وتحليله تسام به ، وقد يكون فيه إذكاء للعاطفة المشبوبة ، على حسب (١) الحالات . ثم إن الرومانتيكيين لم يكونوا يريدون من وصف العواطف المشبوبة التطهير منها ، لأنها لم تكن رذائل لديهم ، بل كان إذكاءها أمراً مقصوداً لهم .

وفى بعض الحالات لا يقصد فى الجمال الفنى إلى تطهير الانفعالات ، بل إلى الإصلاح من شأنها ، وتقويتها ، أو المجادلة فيها وإنكارها ، كما فى القصص والمسرحيات التى تعرض قضايا عامة . وذلك يكون إما باختيار شخصيات تحبب الفضيلة وتبغض الرذيلة ، وذلك فى الفن الـــكلاسيكى ، أو الشعبى الذى لم يرق إلى مستوى رفيع فى الميلودراما(٢) . وفيها تعاقب الرذيلة دائما ، وتثاب الفضيلة ، وإما بتصوير الشر طاغيا كما هو فى العالم ، مع التوجيه الفنى الدقيق الذى يوحى ببغض بعض أشخاص أو بعض أفكار ، وبحب أخرى ، ويغلب ذلك عند الواقعيين وفى أدب الوجوديين .

---

(١) وتزيد العواطف فى هـــذه الحالات حين تكون قوية . وفى هذه المناسبة يقـــول العالم الخلقى « لا روشفوكو » Rochefoucauld « تطفئ الريح القوية الشموع ولكنها تؤجج النـــار » . وعلى هذا يعتمد أعداء الفن وأعداء المسرح بخاصة ، فيقولون أن التطهير ليس طباً ، ولكنه أخطر من الداء ، ويرون فيه غذاء الشر ، وسموم الروح ؛ ومن العجيب أن يكون من هؤلاء روسو فى عداوته للمسرح ، لأنه « يطهر العواطف التى ليست لدى المرئ ، ويهيج ما عنده منها » ، إذ أنه لن يعتقد بخيل أو مراء فى نفسه أنه شبيه هازباجون (بطل مسرحية البخيل لموليير) ، ولاتاتوف (بطل مسرحية تارتوف لموليير) ، ولكن كل المحبين يعترفون شوقاً ليكونوا مثل رودريج أو شيمين (بطلين لمسرحية « السيد » للشاعر الفرنسى كورنى) ؛ وعداوة الفن لها أصل فى فلسفة أفلاطون ، ولدى آباء الكنيسة اليونانيين والرومانيين وكذا عند برسويه .

أنظر : Ch. Lalo : L'art près de la Vie, Paris 1946, P. 87 - 88

(٢) أنظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٧٠ — ١٧١ .

فلا يصح ، إذن ، تعميم وظيفة « التطهير » فى الفن ، بل يجب الاحتراس فى تطبيقها على حسب الحالات والمواقف المختلفة . على أن التطهير صحيح فى بعض الحالات ويقصد فيه كما قلنا ، إلى تحرير النفس من الانفعالات ، أو التسامى بها عن طريق فنى لا ضرر فيه . يقول هيجل : أن الشعر الغنائى « يحرر العاطفة فى جو العاطفة نفسها » . ويتحدث الكاتب القصصى الإنجليزى موجام Maugham عن مهنة الكاتب فيقول : « إنها نوع من التعادل . فعندما يشغل فكره شئ ما ، كفكرة استغرق فيها ، أو حزن لموت صديق ، أو حب أحتقر فيه ، أو جرت كبرياؤه ، أو أثارت غضبه خيانة ممن أحسن إليه يكفيه أن يعبر عما يفكر أو يشعر به بإرساله المداد الأسود على بيض الصفحات ، كى يصوغ منه موضوع قصة أو رسالة ، فينساه نسياناً تاماً — فالكاتب هو الإنسان الوحيد الحر (١) . وللأدب فى هذا التحرر غاية ذاتية اجتماعية معاً ، يؤثر فيها الجمال الفنى تأثيراً إنسانياً . وتلك نتيجة طبيعية للجمال الفنى ، توفق بين من يرون فى هذا الجمال الغاية ، ومن يرونه وسيلة لغاية إنسانية واجتماعية .

على أن مداواة الشر طبياً قد تكون بضده allopathie ، وهذا النوع من التطهير له نظيره فى الفن وفى الملهاة ، كما سنرى بعد قليل .

وقد بنى أرسطو هذه الخصائص الفنية على أساس الوحدة العضوية للمأساة ، وما استتبعته من قواعد كما سبق أن بينا . ويلى فى الأهمية هذين الجزأين (الحكاية والأخلاق) الجزء الثالث ، وهو الفكرة .

٣ — الفكرة :

« وهي القدرة على إيجاد اللغة التى يقتضيها الموقف ، وتتلاءم وإياه ، وهذا فى البلاغة من شأن السياسة والخطابة (٢) » . ويشيد أرسطو بقدامى الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعبرون أشخاصهم لغة الحياة المدنية ، أى اللغة الطبيعية الملائمة الخالية من التكلف ويعيب على محدثيهم من معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء . والفكرة عنصر موضوعى فى الحكاية ، « وتوجد أينما برهنا على أن هذا الشئ موجود

(١) راجع فى هذا كله : Ch. Lalo, : L'Art Près de la Vie, p. 93 — 94.

(٢) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٠ ب ، قارنه بتعريف العرب البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحـال .

أو غير موجود ، أو أفصحنا عما يعتزمه الأشخاص ويقررونه (١) » . وعماد الفكر اللغة عامة ، ولـكن فى المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر فى إظهار فكره على ترتيب الأحداث احتمالا أو ضرورة كما سبق ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكره . وأجزاء الفكر ثلاثة : البرهنة ، والتفنيد ، وإثارة الانفعالات . وهذه الانفعالات فى المأساة هى أساس الرحمة والخوف وما يمت إليهما بسبب ، ومنها التعظيم والتحقير (٢) .

وأما فن الإلقاء أو ضروب القول — على أهميتها فى طبع الفـكر بطابعهـا — فهى من شأن الممثل لا من شأن الشاعر (٣) .

والخطأ فى الفكرة فى الشعر نوعان : الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه . والخطـأ العرضى . فالأول يتعلق بجوهر الفن نفسه . كأن يحاول الشاعر أن يحاكى أمراً من الأمور فيعجز عنه . أو كأن يصور الأمور الممكنة مستحيلة أو يصور المحال فى غير ما مبرر على نحو ما شرحنا فيما سبق (٤) . أما الخطأ العرضى فهو الخطأ الجزئى فى التصوير نتيجة جهل الشاعر بحقيقة متعلقة بالشىء الموصوف أو المحـكى . فالخطأ فى عدم معرفة أو الأروية لا قرن لها — مثلا — أقل من الخطأ فى تصويرها تصويراً رديئاً ، لأن الثانى يتعلق بجوهر المحاكاة (٥) .

« ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو رديئاً ينبغى ألا يتم الفحص بالنظر فى الفعل أو القول فى ذاته فحسب ، فننظر فيما إذا كان فى ذاته نبيلا أو سافلا ، بل يجب أيضاً النظر فى الشخص الذى يفعل أو يتكلم ، ولمن يتوجه عندما يتكلم

---

(١) المرجع السابق ، نفس الموضع ، ولا يريد أرسطو من البرهنة تكوين قياس منطقى كما هو محدد فى المنطق ، بل يريد ما هو فى قوة القياس المنطقى ، ويعيب على تكوين أقيسة منطقية بالمعنى الحرفى لذلك ، أنظر الخطابة ، الكتاب الثانى الفصل ٢٢ ؛ وهذا مما أخطأ فيه من اقتبسوا منه ، وسنزيد الأمر وضوحاً فى حديثنا فى الخطابة .

(٢) يتناول بالتفصيل شرح هذه الانفعالات ومظاهرها الخارجية ، وموضوعها وكيفية إثارتها بالقول ، فى كتابه : الخطابة ؛ أنظر الخطابة ، الكتاب الأول ، ١٣٥٦ أ ، والكتاب الثانى الفصول من ١ — ١١ ، وسنضرب أمثلة على ذلك فى حديثنا فى الخطابة عند أرسطو .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٦ ب .

(٤) راجع هذا الكتاب ص ٥٦ — ٥٨ .

(٥) نفس المرجع ١٤٦٠ ب س ١٤ وما يليه .

أو يفعل ، ولأجل من ، ولأية غاية ، وهل هو — مثلا — لاستجلاب نفع أكبر ، أو لتجنب شر ودفع أذى أخطر (١) » .

والفكرة — كما قلنا تعتمد على ترتيب الأحداث وتأليف الحكاية ، كما تعتمد على القول . والقول فيها ذو أهمية ثانوية (٢) . وسنتحدث عن اعتباراته المختلفة فيما بعد عند حديثنا فى الأسلوب فى نقد أرسطو .

تلك آراء أرسطو فى المأساة ، وسنتحدث الآن عن آرائه فى الملهاة .

---

(١) نفس المرجع ١٤٦٠ أ س ٥ — ٩ .
(٢) راجع هذا الكتاب ٦٢ — ٦٣ .

الملهـــــاة

هى الجنس المسرحى الثانى فى الأدب اليونانى ، وهى بذلك قسم المأساة . وموضوعها الهزل الذى يثير الضحك . وهى بذلك نوع فريد فى الشعر اليونانى فى مضمونها. وكثيراً ما يشير أرسطو إلى أنه وفى فيها القول حقه فى المقولة الثانية من كتاب الشعر ، وهى التى تحدث فيها عن نظريته فى التطهير . ولم تصل إلينا هذه المقولة (١) . ويؤخذ مما بقى لنا من حديث أرسطو فى الملهاة أنها أقل شأناً من المأساة فى جنسها الأدبى . ويعنى أرسطو ، بخاصة بتحديد ما تثيره الملهاة وأشخاص الملهاة فى النفس ، فيعرفها بأنها : « محاكاة الأراذل من الناس لا فى كل نقيصة ، ولكن فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح ، إذ الهزلى نقيصة وقبح ، بدون إيلام ولا ضرر (٢) . فالقناع الهزلى قبيح مشوه ، ولكن بغير إيلام (٣) » .

وفى مخطوطة يونانية اكتشفت حديثاً (٤) موضوعها الحديث فى الشعر — ترجع إلى عهد المشائين ، وتسير على نهج كتاب الشعر لأرسطو — وتعرف الملهاة بالتعريف السابق لأرسطو ، ثم تضيف عليه تكملة تماثل خاتمة تعريف أرسطو للمأساة (١) ، فتقول : « والملهاة محاكاة فعل هزلى ناقص . . . يحصل به تطهير المرء بالسرور

---

(١) أنظر كتاب الشعر لأرسطو الفصل السادس ، والخطابة ، الكتاب الأول ، الفصلين الثانى والثالث والفصل الثامن عشر .

(٢) قارنه بأفلاطون فى فيلابوس : « لكى نضحك من الجهل يجب ألا يكون مؤذياً للآخرين .

(٣) أرسطو فن الشعر ١٤٥٩ ، ٣١ — ٣٥ .

(٤) وتسمى الرسالة الكولينية Tractatus Coislinianus نسبة إلى مجموعة De Coislin فى المكتبة الأهلية بباريس ، وقد طبع هذه المخطوطة J. H. Cramer فى مجموعته المسماة Anecdota Graeca ١٩٣٨ ؛ وتاريخ المخطوطة نفسها يرجع إلى القرن العاشر الميلادى ، ولكن تأليفها يرجع إلى حوالى القرن الأول قبل الميلاد ، من عهد المشائين من تلاميذ أرسطو ، أنظر :

Lane Cooper : an aristotelian Theory of Camedry, New York (1922), quoted in : W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 59.

وحيث لا يتيسر لنا الاطلاع على هذه المخطوطة ، فإننا نعتمد فيما نورده منها على المرجع السابق .

(٥) أنظر ص ٦١ من هذا الكتاب .

والضحك من أمثال هذه الانفعالات (١) » . فخير للمرء ، إذن ، أن يتطهر من انفعالات الضحك ، دون ضرر ، بمشاهدة الملهاة على المسرح . وفى هذا ما يتفق ورأى أفلاطون وأرسطو معاً فى الضحك ، إذ يريان أنه من الانفعالات الخطيرة . فيرى أفلاطون أن المحاكاة فى الملهاة خطيرة الأثر ، قد ينتشر خطرها ، ويود ألا يشهد الملاهى المسرحية سوى الأرقاء والمأجورين من الغرباء (٢) . ويقرر أرسطو — فى كتابه : « السياسة » — أنه لا ينبغى للمشرع أن يسمح للشبان بشهود الملهاة قبل أن يصلوا إلى سن يجلسون فيها مع الكبار على الموائد العامة .

وتكون وظيفة الملهاة ، إذن ، هى التطهير ، على نحو ما رأينا فى المأساة ، ولكنه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله (٣) homeopathie على أن الملهاة قد تقوم بنوع آخر من التطهير ، لتجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام ، إذ فى موضع من الخطابة (٤) يذكر أرسطو أننا نكون هادئين فى الحالات المضادة للغضب ، مثلا فى حالة اللعب والضحك . وفى هذا نوع من التطهير ، هو مداواة الشر بضده allopathie.

ويرى أرسطو أن الملهاة ، وإن كانت أقل من المأساة ، أعظم شأناً من الهجاء الشخصى ، على الرغم من أنها ناشئة فى الأصل عن هذا الهجاء . و « فى أثينا كان قراطيس أول من نبذ النوع الإيامبى (الهجاء الشخصى) وفكر فى معالجة الموضوعات العامة وتأليف الخرافات (٥) » .

ولكن هوميروس قد سبق قراطيس فى رسم معالم الهجاء الدرامية العامة . إذ كانت قصيدته فى هجاء « مرغيتس (٦) » أساس الملهاة ، كما كانت الإلياذة والأوديسيا أساس المأساة (٧) .

---

(١) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit, p. 67.

(٢) أنظر : المرجع السابق ص ٤٦ ؛ وأفلاطون : القوانين ، ٨١٦ — ٨١٧ ، ٩٣٤ — ٩٣٦ .

(٣) أنظر ص ٨٨ — ٨٩ من هذا الكتاب .

(٤) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثانى ١٣٨٠ ب ، ٢ — ٤ .

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٩ ب ٥ — ٩ وقراطيس شاعر كوميدى أثينى أول من ابتدع العقد ذات المغزى العام فى الكوميديا ، وفاز لأول مرة فى مسابقات المسرح عام ٤٤٩ ق.م .

(٦) قد ضاعت هذه القصيدة ،، ولم يبق منها إلا شذرات قليلة (ثلاثة أبيات) ، وموضوعها هجاء مرغيتس الأحمق السيء الحظ . واسناد هذه القصيدة إلى هوميروس على حسب أرسطو وزيتون ، وإن كان آخرون يتشككون فى هذه النسبة .

(٧) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ ب — ١٤٤٩ أ

وفى موضع من كتاب السياسة يذكر أرسطو الفرق بين الذوق الجيد والردىء فى الملهاة ، على حسب ما كان معهوداً فى الملهاة اليونانية القديمة قبل أرسطو . وفى الملهاة الحديثة فى عهده ، يقول أرسطو : « فى الملهاة الأولى (القديمة) كانت لغة المؤلفين المقذعة هى مبعث السرور ، وفى الثانية (الملهاة الحديثة فى عهد أرسطو) كانت التلميحات والإيعازات أكثر إبهاجاً (١) » . وكذا يفضل أرسطو السخرية التى يرمى قائلها من ورائها لمعنى عام ، على الدعابة ، الأولى أليق بالرجل السرى . والسخرية ترمى إلى تسلية القائل وتشفيه ، والدعابة ترمى إلى تسلية الآخرين (٢) .

ويذكر أرسطو أن الملهاة — كالمأساة (٣) — موضوعها الأمور الكلية لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلا : « وهذا واضح ، لأول وهلة ، بالنسبة للملهاة ، لأن الشعراء — بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق — يطلقون على شخصياتهم أسماء كيفما اتفق . وذلك بعكس الإيامبيين (شعراء الأهاجى الشخصية) الذين يؤلفون عن أفراد . أما فى المأساة فالشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا . . والسبب أنهم بذلك يحملون على الاعتقاد بالممكن . فإذا كان الأمر لم يقع لا نعتقد أنه ممكن لأول وهله ، فإن ما وقع فعلا من البين أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلا لما وقع (٤) » .

ومن النص السابق نستفيد فارقاً آخر بين الملهاة والمأساة كما كانت عند اليونانيين بعامة . فالمأساة اليونانية تبدأ غالباً بشخص بطل معروف ، (أوديبوس مثلا) ، على حين تبدأ الملهاة اليونانية . بعامة ، بمعنى محدود ونموذج إنسانى يوضع له إسم ما . وذلك أن المأساة تحاكى أفعال شخص (٥) نبيل يؤخذ غالباً من الأساطير اليونانية ، على حين موضوع الملهاة هو الأدنياء من الناس ، وهى تحاكى الجانب الهزلى الذى يحدث فى الحياة كل يوم .

ومما سبق يتضح فرق آخر كذلك بين المأساة والملهاة فيما يتعلق بالخطأ فى كل

(١) أنظر : Aristotle : Politics, IV 8 II, 7 - W. K. Wimsatt, op. cit p. 48.

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤١٩ ب ، س ٣ — ٩ ، أنظر أيضا المخطوطة اليونانية السابقة الذكر على حسب المرجع السابق ص ٤٨ .

(٣) أنظر كذلك ص ٤٩ ، ٥١ — ٥٣ من هذا الكتاب .

(٤) أرسطو : الشعر ١٤٥١ ب ١١ — ١٨ .

(٥) أنظر ص ٦١ من هذا الكتاب .

مهما . فالخطأ فى المأساة يرتكبه شخص نبيل لا عن لؤم وخساسة ، ويكون عقابه على الخطأ مروعاً ، فيثير الرحمة والخوف (١) . وأما الملهاة فتحور الخطأ فى صورة تقريبية مبالغ فيها ، وتقصر العقاب على الهزيمة والخزى ، فيصير صاحبها بذلك هزأة . ولنمثل هنا بملهاة رومانية لها أصل يونانى ، هى ملهاة « الجندى الصلف (٢) » . فى هذه الملهاة يضبط الجندى متهماً بخيانة منزل الزوجية عند جاره . وتلك صور تقريبية لخيانة تناظر خطأ أديبوس فى مأساته (٣) . ولكن بدلا من أن يسمل تلك المأساة عينيه ، ضرب الجندى بطل الملهاة ضرباً مبرحاً محللا فيه بالخزى والعار ، ويعترف أثناء ضربه بأخطائه الكثيرة .

فموضوع الملهاة هو الممكن الذى لم يقع فعلا ، وهو مما يؤلف نظائره فى واقع الحياة اليومية ، على حين موضوع المأساة هو الفعل النبيل ، والأولى تمثل القبح أو النقيصة ، فمثلها هزلى معيب ، والثانية بطلها محبوب عظيم يقع فريسة خطأ لا يدل على لؤم . وبطل الملهاة من عامة الناس ، وبطل المأساة أرستقراطى النزعة (فى المأساة اليونانية (٤) على الأخص) . ولكل منهما غاية خلقية ، ولكنها أوضح وأعلى شأناً فى المأساة . وكلا المأساة يحدث نوعاً من التطهير خاصاً به كما أوضحنا .

ذاك جوهر ما يؤخذ مما بقى لنا من كلام أرسطو فى الملهاة . والمأساة والملهاة كلاهما أرقى فنياً من الملحمة عند أرسطو . وسنجمل القول فى الملحمة . وهى ثالث أقسام الشعر المعتد بها عنده .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٧٥ — ٨١ .

(٢) Milés gloriasus وهى من تأليف بلونوس Plautus ، (٢٥٤ — ١٨٤ ق.م) ومجهول أصلها اليونانى الذى أخذت عنه . وتتلخص فكرتها فى أن الجندى الجخاف « برجوبولونيكس » Pyrgopoynices (وهو إسم هزلى يجمع بين فكرة الحصن والكفاح العظيم ثم فى الإسم ما يذكر بشخص بولونيكس وهو فى الخرافات اليونانية إبن أديبوس وقد تزوج بابنته) يأسر فتاة أثينية إسمها « فيلوكوماسيوم » Philocomasium ويذهب بها إلى « إيفسوس » Ephesus وكان بلوسيكليس حبيب الفتاة غائباً عن أثينا حين أسرت . وحين يعود تخبره أمته الخبر ، فيذهبان معاً ويسكنان بجوار ذلك الجندى الآسر . وتقابل الأم مع الفتاة الأسيرة بوساطة فتحة فى الحائط بين الدارين المتجاورتين . ويقع الجندى فى وهم أن تلك الأم ما هى إلا زوج الجار ، وأنها وقعت فى غرامه ، فيحاول أن يهجر الفتاة التى أسرها ليفوز بهذا الحب الجديد . ويقع فى الفخ ، فيذهب إلى منزل جاره استجابة للغرام الوليد ، ولكنه يضبط ويتهم بالخيانة الزوجية فيضرب ضرباً مبرحاً ؛ فى حين يبحر بلوسيكليس Pleusicles والفتاة الأسيرة حبيبته عائدين إلى أثينا .

(٣) لهذه المأساة أنظر ص ٦٦ — ٦٧ من هذا الكتاب .

(٤) وكذا فى المأساة الكلاسيكية بتأثير الأدب اليونانى .

(٣)

الملحمـــة (١)

٣ – والملحمة كذلك محاكاة عن طريق القصص شعراً ، فهى تروى الأحداث ، ولا تقدمها أمام عيون النظارة أو القارئين كما يحدث فى المأساة ، وهذا جوهر ما بينها وبين المأساة من فرق . وبعد ذلك يجب أن تتوافر لها الوحدة التى توجد فى المأساة ، فتحاكى فعلا واحداً تماماً ، وتكون لها بذلك الوحدة العضوية ، لأنها كالكائن الحى ، على نحو ما شرحنا فى المأساة (٢) . ولهذا ينبغى فى تأليف الملاحم « ألا تكون متشابهة للقصص التاريخية التى لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعنى جميع الأحداث التى وقعت طول ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهى حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً (٣) » . وهو ميروس فى هذا سيد الشعراء ، لأنه فى سبيل محافظته على تلك الوحدة « ولم يشأ أن يعالج فى شعره طروادة كلها ، مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا لكانت الحكاية مسرفة فى الطول . . . ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب » (٤) .

وأجزاء الملحمة هى أجزاء المأساة فيما عدا النشيد والمنظر المسرحى ، ففيها الحكاية ، ويجب أن تكون بسيطة . ويصح أن يكون الفعل فيها مركباً ، وهو ما

---

(١) الملحمة : قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التى تبوئهم منزلة الخلود بين وطنهم . ويلعب الخيال فيها دوراً كبيراً ، إذ تحكى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال ، وما به سموا عن الناس . وعنصر القصة واضح فى الملحمة ، فالحوادث تتوالى متمشية مع التطورات النفسية التى يستلزمها تسلسل الأحداث . ولكل ملحمة أصل تاريخى صدرت عنه بعد أن حرفت تحريفاً يتفق (وجو الخيال فى الملحمة . وهى محيكة لشعب يخلط بين الحقيقة والتاريخ ، مما يسيغ أن تحدث خوارق العادات ، وأن يتراءى الإنس والجن أو الآلهة ، والأبطال فيها يمثلون جنسهم وعصرهم ومدنيتهم . فعالم هوميرس الذى صوره فى الألياذة والاوديسيا عالم إقطاعى حربى ، وأغنية رولان تصوير لما ساد عصرها من حروب صليبية . ثم إن هؤلاء الأبطال لا يمثلون أفراداً ، بل هم رموز كلية لمثل تحتذى . أنظر كتابى : الأدب المقارن ص ٩٧ — والمراجع المبنية به .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦٣ وما يليها .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٩ أ س ٢٠ — ٢٣ . .

(٤) نفس الموضع ص ٣١ — ٣٤ .

تحدث فيه الفواجع والحل عن طريق التعرفات والتحولات على نحو ما مر . ويقال فى الأخلاق والفكر ما قيل سابقاً فى المأساة . » وكل هذه أمور كان هوميروس أول من استخدمها على أكمل صورة فقد نظم كلتا قصيدتيه بحيث جعل من الإلياذة (١) قصيدة بسيطة وانفعالية ، وجعل من « الأوديسيا » (٢) » قصيدة مركبة (متشابكة)

---

(١) موضوع الألياذة Iliad غضب أخيلوس لما لحقه من إهانة على يد أجا ممنون القائد العام اليونانيين فى حصارهم لطروادة ، ونتائج هذا الغضب . وتبدأ حوادث الألياذةفى السنة العاشرة من حصار طروادة Ilion ، ذلك كان سببه هرب هيلين اليونانية زوج منلاوس مع باريس الطروادى ، وفىهذا الحصار الذى يبدو الآلهة منقسمين على أنفسهم ، بعضهم يساعد اليونانيين وبعضهم الآخر الطرواديين . تبدأ حوادث الإلياذة بأن يأسر أجا ممنون كريز يس Crysies بنت قسيس للإله أبولو Apollo ولهذا يتفشى الطاعون فى جيش اليونان . ويقبل أجا ممنون أن يرد الأسيرة ، على شرط أن يأخذ مكانها بريزيس Briseis أسيرة أخيلوس . فيقصد . فيغضب أخيلوس ، وينسحب مع جنوده وصديقه باتروكلوس من الحرب . فيغضب جيش اليونانيين على الأثر ، ويهزمون . ويعترف أجا ممنون بخطئه ، ويرسل الرسل لمصالحة أخيلوس الذى يرفض ، لأنه أبغض هذه الحروب الطويلة الأمد ، ويعلن أنه سيجرى مع قومه غدا إلى أوطانهم ، ولكنه يبق . وتتوالى هزائم اليونانيين . ويخجل باتروكلوس ، فيستأذن أخيلوس فى الاشتراك فى الحرب مع جنده ، فيأذن له أخيلوس ، ويعيره سلاحه . ويهزم الطرواديون على الأثر ، ولكن باتروكلوس يقتل على يد هكتور . فيندم أخيلوس على استلامه لغضبه ، وتأخذه سورة الانتقام لصديقه ، فيصالح أجا ممنون ويشترك فى الحرب للانتقام من هكتور الذى قتل صديقه فيقتل هكتور ويمثل بجثته ، ويأتى إليه بريام Priam ملك الطرواديين الهرم ، يرجوه أن يسلم إليه جثة إبنه هكتور ، بعد أن كان أخيلوس قد اعتزم أن يرمى بها الكلاب . فيرق أخيلوس على شفاعة هذا الأب العجوز ، ويسلمه جثة إبنه . وفى الملحمة ترى صورة وافية لحياة الطرواديين فى الحصار ، وما يسود المحاربين من روح الفروسة . ومن المناظر الرائعة فيها منظر هكتور يودع امرأته أندروماك ويداعب طفله قبيل ذهابه إلى الحرب ذهابا لا رجعة منه ، وكذا صورة هيلين نادمة على ما جرت من ذهابها ويل على قومها ، محتقرة لباريس الذى خطفها ، وكذلك بريام الشيخ وزوجة هيكوبا وقد حرما أولادهما الواحد بعد الآخر ، ثم فجعا أخيراً بموت هكتور .

(٢) الأوديسيا ملحمة أخرى لهوميروس ، يرجح أنها ألفت بعد الألياذة . وموضوعها عودة أودوسيوس Odusoeus ، وهويسيا ليسس Ulysses ، من حرب طروادة بعد انتهائها بعشر سنين . والحوادث التى تعرضها الأوديسيا تستغرق ستة أسابيع . وكان قد رجع كل من بقوا منهم أحياء بعد تلك المعركة أو علم أنهم ماتوا ، إلا أودسيوس الذى منعته الآلهة كالبسو Calypsa من مغادرة جزيرة أوجيجيا Ogygia سبع سنين . وفى غيبة « أودوسيوس » » تنافس أمراء جزيرة أتاكا Athaca على الحظوة بامرأة أودوسيوس المدعوة بينيلوب Penelope ، فكانت هذه تتعلل لهم بأنها يجب أن تتم أولا عمل كفن لوالد أودسيوس ، وهو لايرتس Laertes ، ولكنها كانت تنقض ليلا ما تنسجه نهاراً . ودهب تليماكوس Telemachus إبن أودوسيوس يسأل العائدين من حرب طروادة عن أخبار والده ، فلم يظفر بشئ ، ودبر له المتنافسون على أمة مكيدة حتى لا يرجع . ويأمر الإله زيوس أن يطلق سراح ودوسوس . وتصادفه فى عودته مخاطر كثيرة ، قبل إطلاق سراحه ، ويقصها على الكينوس ، والد الأميرة =

لأنها تعرف كلها ، وأخلاقية ، وهو من ناحية أخرى قد فاق الشعراء جميعاً فى المقولة والفكر (١) » . ويأخذ أرسطو على مؤلفى الملاحم الذين يخالفون هوميروس فى طريقته أنهم يؤلفونها من عدة أجزاء عن بطل واحد أو عصر واحد ، فتبدو وحـــدة الفعل غير واضحة لدورانه حول عدة موضوعات (٢) .

على أن بين الملحمة والمأساة فروقاً أخرى أساسها ما سبق أن قلنا من أن الملحمة رواية أحداث لا تقدم للشهود . فالوحدة فيها أوسع حدوداً من المأساة ، لأنها أطول منها . وبينا أنه لا يمكن محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل فى آن واحد فى المأساة ، لأنها تقدم على المسرح ، ويمثلها الممثلون ، يمكن فى الملحمة — بفضل كونها قصة — تتناول عدة أجزاء للفعل فى آن واحد . . « وهذه الميزة تؤدى إلى إضفاء الجلال على الأثر الفنى ، وتحقيق لذة التغيير عند السامع ، وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل) المتباينة ، لأن المتشابه يولد السآمة بسرعة ، ولذا كان السبب فى سقوط بعض المآسى (٣) » ولهذا يرى أرسطو أنه لا بأس من نثر أحداث عارضة فى الملحمة للترفيه عن القارىء على حين يرى أن هذا ضار بوحدة المأساة .

ويستعان فى المأساة بالأمور العجيبة ، ولكن الملحمة يمكن أن نذهب فيها إلى حد الأمور غير المعقولة التى بها تصدر المعجزات ، لأننا فى الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون . ثم إن الملحمة تسير على وفق العقائد الشائعة ، ففيها بطبيعتها ما يبرر الأمور المستحيلة كما سبق أن شرحنا .

= نوزيكا ، وحاكم جزيرة أسطورية تسمى سكيريا Scheria ويهدى هذا الحاكم سفينة لأودوسيوس يعود بها إلى جزيرة أتاكا ، متنكراً فى زى شيخ متسول ويتعرف الأب على إبنه تليماكوس الذى كان قد نجا من المكيدة المدبرة له ، ويتعاهدان على التخلص من أمراء الجزيرة المتنافسين على بنيلوب . ويدخل أوديسيوس قصره متنكراً . فيكون كلبه « أرجوس » Argos أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه . وتعد بنيلوب بالزواج ممن يستطيع أن يصيب الهدف بقوس لأودوسيوس كان عندها : فكانه أودوسيوس هو الذى أصاب الغرض . ويتعارف الزوجان ، ويقضى أودوسيوس ، بمساعدة إبنه وأتباعه . على جميع منافسيه فى امرأته . ويتعارف أودوسيوس على إبنه لايرتس . ويحاول أقارب المتنافسين الانتقام من أودوسيوس ، ولكن الأب وأولاده يصدونهم . وتتدخل أثينا لوقف الدماء وإقرار السلام .

(١) فن الشعر لأرسطو ، أول الفصل ٢٤ .

(٢) نفس الموضع س ٣٥ وما يليه .

والمأساة والملحمة لهما نفس الأثر والغاية ، ويشتركون فى أمور كثيرة : فى الوحدة-والحكاية والخلق والفكرة ، وفى محاكاة الأفاضل من الناس ، ولكن المأساة أغنى أجزاء فى اشتمالها على الموسيقى والمنظر المسرحى . وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح فى القراءة وعند التمثيل . وهى — بعد — تستقل بنفسها عن التمثيل ، فيجد القارىء فيها نفس المتعة بالقراءة وحدها كما فى الملحمة .

على أن أهم ميزة للمأساة هى تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملا بمقدار أقل طولا وأقل زمناً . والوحدة فيها أشد تماسكاً من الملحمة ، لقلة الحوادث العارضة بها ولأنها أقل فى الطول . والمأساة بذلك تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، فهى أعلى مرتبة من الملحمة .

وقد انتهينا الآن من آراء أرسطو فى الشعر فيما بقى لنا من كتابه ، وقد تناول فيه الأجناس الأدبية الموضوعية من مأساة وملحمة وملهاة (١) . وبقى لنا أن نلم بالمسائل الأساسية فى نظراته فى الخطابة ، وهى جنس نثرى أولاه أرسطو عناية كبيرة .

(١) راجع فن الشعر ، الفصل السادس والعشرين .

الفصل الثالث

الخطـــــابة

قصد أرسطو من تأليفه فى الخطابة إلى غاية خلقية فنية . فأراد أن يعين على إقرار الحق والعدل بتزويده الخطباء بوسائل البراهين الصحيحة . فلم يفته التنبيه إلى أولئك المغالطين الذين يتخذون الخطابة وسيلة للتعمية والتمويه . فكشف عن وسائل المغالطة فى الحجة ، ليلفت اليها الخطباء والسامعين على سواء. فخير للخطيب أن يكون قادراً على الإقناع بما يضاد قضيته الصادقة ، لا ليدافع عن أى من الجانبين يتاح له ، « إذ لا يصح الإقناع بما لا يتفق والخلق ، ولكن لئلا يجهل كيف توضح المسائل ، وإذا حاجة آخر ضد العدالة كان قادراً على تفنيد دعواه (١) » . وقد أقام أرسطو الخطابة على البرهان ، فكان للمنطق شأن كبير فى معالجته لمسائلها ، ولا بدع أن يكون هذا شأن من اخترع المنطق ووضع أسسه فى القديم . وإذا كان القياس المنطقى دعامة من ينشد الحق ، فهو وسيلة كذلك لمن يريد التمويه بالأقيسة الظاهرة يسوق فيها ما يشبه الحق ، على « أن الطبيعة قد وهبت الناس من الاستعداد ما يكفيهم لمعرفة الحق ، فهم يصلون إلى معرفة الحقيقة فى أغلب الأحيان . وهكذا يفترض مثل هذا الاستعداد عندما تلتقى الاحتمالات بالحقيقة . . . والخطابة نافعة . لأن الحق والعدل لهما – طبيعة – من القوة أكثر مما لنقيضيهما (٢) » . ولهذا عاب أرسطو على من تكلموا فى الخطابة قبله أنهم لم يعنوا بالقواعد الفنية للبراهين ، فكان جل همهم تعلم ما به يجتذبون أنظار القضاة إلى آرائهم ، مما هو خارج عن طبيعة الموضوع . كما أنهم لم يهتموا إلا بالخطابة القضائية ، حيث تكون هذه الوسائل مدعاة إلى تحير القضاة فى الحكم ، فتصبح الخطابة مجلبة للمنافع الخاصة ضد الحق والعدل . وقد أشاد أرسطو

---

(١) أرسطو : الخطابة ١٣٥٥ أ س ٢٩ – ٣٢ قد رجعنا فيما يخص الخطابة لأرسطو إلى هاتين الترجمتين وإليهما نشير فيما بعد ، وهما : الترجمة الفرنسية :

Aristote : Rhétorique, trad. Par Médéric Dufour ed. des Belles-Lettres.

– ثم هذه الترجمة الإنجليزية :

W. Rhys Roberts : Retorics, Oxford, Works of Aristotle, vol, XI.

(٢) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ١٤ – ٢٢ .

مما سنته بعض البلاد من منع المدافعين من التحدث فيما لا يمس صميم الموضوع (١) . ولذلك خالف أرسطو كل من سبقوه فى الحديث عن الخطابة ، فبين أنواعها ، وأسسها الفنية ، وصلتها بالمنطق الصحيح. وفى كل هذا تتضح أصالة أرسطو ، ويظهر فضله على من سبقوه (٢) .

الخطابة والمنطق :

ويعرف أرسطو الخطابة بأنها « القدرة على الكشف نظرياً ، فى كل حالة من الحالات ، عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة (٣) » . وقد يستطاع الإقناع بالحق أو الباطل . فالخطابة كالمنطق تستخدم للبرهنة على النقيضين . ولكن بالوسائل الفنية للخطابة نفسها يمكن تمييز ما هو حق مما ليس حقاً إلا فى ظاهرة ، لأن «الأفكار الصحيحة المنطقية على قواعد الخلق هى دائماً أكثر إقناعاً وأقوى فى إيراد الحجج (٤) . وكذلك المنطق ، به يستطاع تمييز القياس الصحيح من القياس الفاسد . وليس هناك من كلمة بها يتميز الخطيب الشريف المقصد من الخطيب السيء النية ، على حين يكون المرء منطقياً على حسب مقدرته فى الجدل ، وسوفسطائياً ، (مغالطاً) ، على حسب الغاية (٥) .

والخطابة والمنطق يشتركان فى طرق التقرير والبرهنة والتفنيد . ولكن المنطق يستخدم على الأخص للوقوف على قيمة التعريفات فى ذاتها ، وفى خصائصها وعوارضها ، وبهذا يمكن أن يكون أداة للمعارف العلمية ، فلا أثر فى المنطق لمزاعم الجمهور ، بل السير فيه وراء هذه المزاعم خطأ محض ، على حين تنظم الخطابة بالمنطق مادة موضوعها ، وتسوق حججها بحيث تكون ذات أثر فى جمهور معين ولابد فيها من الملاءمة بين العبارات والحجج وملابسات الجمهور . وتظل العبارات فيها ذات طابع منطقى فى الأداء ، ولكن براهينها يجب ألا يتبع فيها حرفية الأقيسة المنطقية . وذلك أن الجمهور الذى يتوجه إليه فى الخطابة غالباً ما يكون على غير

---

(١) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ١ — ٣ .

(٢) راجع كذلك مقدمة ديفور لترجمة الفرنسية التى سبقت الإشارة إليها ص ٣٥ — ٤٧ .

(٣) أول الفصل الثانى من الكتاب الأول من الخطابة .

(٤) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ٣٣ — ٣٨ ب س ١٥ — ١٨ .

(٥) نفس الموضع ١٩ — ٢١ .

حظ كبير من الثقافة ، فيصعب عليه متابعة الأقيسة المنطقية الحافة . « وهذا هو السبب فى أن الخطباء غير المثقفين أقدر على إقناع الجماهير من الخطباء المثقفين . . . فالأولون أبرع فى فن القول أمام الجمهور ، لأنهم يصوغون الأفكار العامة المشتركة من موضوعات معارفهم ، فتأتى أقوالهم قريبة من الجمهور . ونتيجة لهذا كان على الخطباء ألا يستخرجوا حججهم من جميع الأفكار كيفما اتفق ، ولكن من أفكار محددة ، فيراعون مثلا أفكار القضاة الذين يترافعون أمامهم ، أو أفكار الجمهور الذى يوجههم فى أقوالهم على حسب سلطانه (١) » . فللخطابة اعتباراتها الخاصة فى صوغ الحجج ، ولها مع ذلك قرابة وثيقة بالمنطق ، لأن براهينها فى أكثر الأحيان معتمدة على المنطق ، على نحو ما سنشرح عندما نتكلم فى أنواع الحجج الخطابية .

الخطابة والشعر :

وللخطابة بعد ذلك صبغة أدبية ، إذ غايتها الإقناع عن طريق تحريك الأفكار وإثارة المشاعر معاً . وكمال الأسلوب فى الشعر والخطابة يعتمد على اللغة الواضحة الدقيقة ، دون إسفاف فى الأسلوب ، ودون سمو لا مبرر له . والفرق بين الشعر والنثر لا ينحصر فى الوزن ، لأن الوزن شىء عرضى فى الشعر (٢) . وعلى الرغم من أن الخطيب يحظر عليه استعمال الوزن ، لأنه يبين عن الاصطناع والتكلف ، وبهما تفقد مشاعره صبغة الصدق أمام جمهوره ، عليه مع ذلك أن يصوغ عباراته بحيث لا تخلو من الإيقاع ، يستعين به الخطيب على إثارة الانفعالات . فتكون الجمل ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة ، يسهل النطق بها فى نفس واحد ، لأنها لو كانت جد طويلة ، ملها السامع وتخلف عن متابعتها . وإذا جاءت جد قصيرة فجأته ، فجعلته يضيق بها ، كأنما نعثر فكره ، فوقف دون ما ينتظر (٣) . وفى هذا تقترب صياغة الخطابة — فى تقسيم الجمل — من الأوزان الشعرية . والخطابة كالشعر يجب أن يراعى فى صياغتها « تمثيل المنظر أمام العيون » ، بحيث تبدو كأنها « درامية » فى تقديمها . ومدار الأمر فى المسرحية والملحمة هو فى ترك الأشخاص أمامنا (٤) يفعلون . وهذا ما يرتبط بالحكاية أوثق رباط ، ووسيلة الخطابة فى ذلك هى التعبير

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٧ — ٤٨

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثانى ١٣٩٥ ب س ٢٧ — ٣٣ .

(٣) أرسطو : الخطابة الكتاب الثالث ١٤٠٩ ب س ١ — ٣٤ .

(٤) تقدم شرح هذا فيهما يخص المسرحية ص ٥٢ — ٥٣ ، ٦١ — ٦٢ من هذا الكتاب .

بصيغة الحاضر ، والبحث عن الاستعارات التصويرية الملائمة للموضوع (١) . والخطيب كالشاعر عليه أن يجعل ما يقوله أهلا للاعتقاد به . والخطيب يعول على الأمور الممكنة ، على حسب ما يعتقد الجمهور ، أو على حسب ما هو شائع بينهم من أفكار . وقد تكون المبادىء العلمية أقل تأثيراً من شرح ما هو معلوم فى متناول كل إنسان . ويستعين الخطيب بالدلائل والعلامات والأقيسة للانتقال من المعلوم إلى المجهول ، وتمييز الممكن من غيره . ولكن الشاعر يصف ما يمكن أن يحدث ، عن طريق الضرورة أو الاحتمال ، فهو يشبه المؤرخ فى اهتمامه بالحوادث الخاصة بالأفراد فى حالات معينة ، ولكنه يختلف عنه فى أن شروحه عامة كلية مثل شروح الفيلسوف ، ويعتمد فيها على وقائع الحكاية وتسلسلها على حسب ما يفعله نماذج من الناس احتمالا أو ضرورة ، فهو يبحث عن الضرورات والأسباب للعلاقات بين الحوادث (٢) . ولا يلجأ الشاعر إلى الاستدلال بالعلامات الخارجية ، إذ لجأ إليها دل ذلك على ضعفه فى الابتكار (٣) ، على حين أن للخطيب اللجوء إليها فى استدلالاته (٤) .

والخطابة تعالج مواطن الحجج العامة التى هى مظان الإقناع ، ولكل جمهور حالته الخاصة ، على حسب الموضوع . وعلى حسب حالة المتكلم . ولذلك كانت أجزاء الخطابة فى ترتيبها أقرب إلى المنطق منها إلى الشعر : والجزءان الجوهريان الخطابة هما عرض الحالة والحجة ، وهما نظير شرح الحالة والبرهنة عليها(٥) . أما المقدمة فى الخطابة فهى نظير المدخل فى المسرحية والملحمة ، ونظير التمهيد الموسيقى فى الموسيقى (٦) . فأجزاء الخطابة ليست لها الحدود الحاسمة التى للشعر لأن الحكاية فى الشعر تتوقف على فعل واحد ذى أجزاء متسلسلة على نحو ما سبق(٧) ، على حين الوحدة فى الخطابة إضافية ، لأنها لا تتوقف على تحديد طبيعى ، فليس مرجع هذه الوحدة إلى مادة الموضوع ولا إلى وحدة الفعل ، وليست المحاكاة غاية الخطابة

(١) أرسطو : الخطابة : الكتاب الثالث ١٤١٠ ب س ٣٥ وما يليه .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٣ — ٥٤ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل السادس عشر .

(٤) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الأول ١٣٥٧ ب . س أ وما يليه ، الكتاب الثانى ١٤٠١ ب س ٤ وما يليه ، ولنا إلى هذا عودة عند كلامنا عن أنواع البراهين الخطابية .

(٥) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ١٤١٤ أ س ٣٠ — ٣٦ .

(٦) نفس المرجع ١٤١٥ اس ٨ — ٤ م

(٧) أنظر هذا الكتاب ص ٦٣ — ٦٦ .

الفنية ، حتى تكتسب الحكاية فيها معنى الضرورة والاحتمال . ولهذا كله لم يكن للخطابة وحدة عضوية نظير تلك الوحدة التي تتوافر للشعر(١)، ولكن الوحدة في الخطابة نسبية ، إذ يمكن أن تزاد أجزاؤها أو تنقص على حسب المقام ، دون أن تضار وحدتها (٢) . ولكل نوع من أنواع الخطابة وحدة خاصة به ، ولهذا لم يعد أرسطو الخطابة من فنون القول التي تنطبق عليها المحاكاة .

أنواع الخطابة :

والخطابة ثلاثة أنواع على حسب من يوجه إليهم الخطاب . لأن هؤلاء إما متفرجون في حفل أو استعراض ، وإما قضاة ، والقضاة إما أن يحكموا على الأفعال الماضية كما في المحاكم ، أو على الأفعال المقبلة كما في مجالس الشورى أو البرلمانات . ومن هنا كانت أنواع الخطابة الثلاثة : الاستدلالية (٣) épidictique والقضائية judiciaire والاستشارية délibératif . وموضوع الخطابة الاستدلالية هو المدح أو الذم ، وموضوع القضائية الاتهام والدفاع ، وأما الاستشارية فموضوعها النصح بفعل شيء أو عدم فعله .

وأزمنة هذه الأنواع مختلفة : لأن المدح أو الذم يتعلقان عادة بالأفعال الحاضرة مع الرجوع أحياناً إلى ما يتصل بها من الماضي . فزمن الاستدلالية هو الحاضر ، وزمن القضائية هو الماضي . لأن الحكم يكون على الأفعال التي حدثت . وأما الاستشارية فزمنها المستقبل ، لأن الناس يستشيرون فيما ينبغي فعله مستقبلا .

وغاياتها متميزة كذلك ، فالاستدلالية غايتها بيان الجميل أو القبيح من الأفعال ،

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٦٥ .

(٢) راجع : R. S. Crane ; Critics and Criticism, P. 224 — 225.

(٣) أي الإستدلال على ما سبق فيها من مدح أو ذم ، لذا يسميها كثيراً ممن تحدثوا عنها من الإنجليز الخطابة الإحتفائية Ceremonial .

أنظر R. S. Crane.op. cit. P. 221 وكذلك راجع الترجمة الإنجليزية التي سبقت الإشارة إليها ١٢٥٨ ب س ٥ — ٧ وهوامشها في كل من أنواع الخطابة الثلاثة يظل الجمهور حكماً فيما يلقى عليه من قول . ولكن أرسطو يقصد الحكام الذين في يدهم تحديد الموقف ولهم القول الفصل فيه ، وهذا لا يكون إلا في الخطابة القضائية والاستشارية ، أما الخطابة الاستدلالية أو الاحتفائية فالجمهور ليسوا حاسمين للموقف .

أنظر : الخطابة ، الكتاب الثاني : ١٣٩١ ب س ١٦ — ٢٠

والقضائية تميز المشروع من غير المشروع ، كما تستهدف الاستشارية شرح النافع والضار . وتشترك أنواع الخطابة الثلاثة فى بعض مواطن الحجج ، إذ تتناول هـذه الحجج الممكن والمستحيل ، والعظيم والحقير ، فيما لها من قيمة مطلقة أو نسبية ، عالمية أو فردية (١) .

أنواع المحاجة الخطابية :

يقسم أرسطو الحجج الخطابية أولا إلى نوعين : غير فنية ، وفنية . ويقصد بالحجج غير الفنية : ما ليست من عمل الخطيب ، بل هى موجودة من قبل ، كشهادة الشهود ، والاعترافات التى أخذت بتعذيب المتهم ، ونصوص القانون ونصوص الوثائق . . . وليست هذه الحجج جوهرية فى فن الخطابة ، ولكن الخطيب يمكن أن يستفيد منها فى حججه الفنية . ففيما يتعلق بالشهود — مثلا — يمكنه تدعيم حجته بالاستفادة من أخلاق الشهود ومسلكهم ، وصلتهم بالخصم صلة صداقة أو عداوة . . ويندرج فى الشهود الاستشهاد بالأمثال ، لأنها شهود قديمة ، أو بأقوال الشعراء ومشاهير الرجال ممن لآرائهم مكانة عظيمة ، وكذلك يمكن تهوين شأن الاعترافات التى أخذت بوسائل التعذيب مثلا . وأما القانون فيستفاد من نصوصه ، وملابسات هذه النصوص ، فلا ينبغى الوقوف عند هذه النصوص فى حرفيتها . على أن هناك — سوى القانون المكتوب — القانون الإنسانى العام ، وبهذا القانون دافعت أنتيجونه عن نفسها فقالت : إنها دفنت أخاها مخالفة فى ذلك قانون كريون — ولكنها لم تخالف القانون الإلهى غير المكتوب : « وهو قانون ليس من عمل اليوم ، ولا من عمل أمس ، ولكنه قانون أبدى ، وما كان لى أن أخاف غضب إنسان ، مهما بلغ ، حين أتمسك به (٢) » . وهكذا يستعين الخطيب بهذه الوسائل غير الفنية ، ولكنه لا يخترعها (٣) :

والحجج الفنية : هى التى يستخرجها الخطيب بوسائله ، فيخترعها اختراعاً ، وهى جوهرية فى الخطابة . وهى ثلاثة أنواع : فمنها ما يتعلق بأخلاق الخطيب ،

---

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث .

(٢) أنظر مسرحية أنتيجونه لسفوكليس أبيات ٤٠٦ — ٤٠٧ ، ولتلخيص هذه المسرحية أنظر هذا الكتاب ص ٧٨ وهامشها .

(٣) أنظر الخطابة . الكتاب الأول ١٣٥٦ أ س ٣٥ — ٤٠ ثم الفصل الخامس عشر كله . وقد أردنا ضرب أمثلة . ومن يرد المزيد فليرجع إلى الأصل .

وهذه الأخلاق من وسائل الإقناع ، إذ أن شخصية الخطيب مبعث الثقة فيما يقول . ولكن يجب أن تكون هذه الأخلاق منبعثة من الخطبة نفسها ، وموقف الخطيب فيها . فلا يصح الاكتفاء بما يعلمه الجمهور ، أو بما يسبق ظنه إليه (١) .

ومنها ما يتعلق بأحوال السامعين ، وبما يمكن أن يثير الخطيب فيهم من انفعالات . وتختلف هذه الحالات على حسب ما هم عليه من سرور أو ألم ، ومن صداقة أو بغض . . . وبهذه الأحوال يعنى الخطباء كل العناية (٢) . ثم من هذه الحجج ما يتعلق أخيراً بالكلام نفسه ، ببيان الحقيقة أو ما يظهر كأنه الحقيقة ، بوساطة براهين يمكن أن تكون مقنعة على حسب كل حالة من الحالات (٣) .

وهذه الحجج بأنواعها الثلاثة يقسمها أرسطو مرة أخرى إلى قسمين كبيرين : حجج خلقية ذاتية ، وأخرى منطقية موضوعية . وفى ظل هذا التقسيم الأخير يعالج أرسطو مسائل الخطابة الخاصة بالبراهين ، وينبغى لنا أن نفصل القول بعض التفصيل فى هذين القسمين فى ضوء ما قال .

(أ) البراهين الخلقية الذاتية :

وفيها يدرس أرسطو الأسس النفسية (٤) للخطابة . وهذه الأسس النفسية لها ناحيتان : أولاهما ما يتعلق بخلق الخطيب أو شخصيته ، وثانيهما تخص عواطف السامعين وانفعالاتهم . وشخصية الخطيب لها أعظم الأهمية فى الخطابة الاستشارية ، ثم فى القضائية ، والاعتداد بعواطف السامعين له شأن أعظم فى الخطابة الاستدلالية ثم فى القضائية .

١ — أما الخطباء فهم يوحون بالثقة إذا توافرت لهم ثلاث صفات : الفطنة ، والفضيلة ، والتلطف للسامعين . « فإذا شوه الخطباء الحقيقة فى حديثهم فى أمر من

(١) يعالج أرسطو الأحوال الخاصة بشخصية الخطيب فى الكتاب الثانى من الخطابة ، الفصل الأول .

(٢) يعالجها أرسطو فى الخطابة ، الكتاب الثانى الفصول من ١ — ١٧ .

(٣) يشرحها أرسطو فى الكتاب الأول من الخطابة من بدء الفصل الثالث ، ثم الكتاب الثانى من الفصل الثامن إلى آخر الكتاب .

(٤) تأثر أرسطو هنا أبلغ تأثر بأستاذه أفلاطون فى محاوراته التى عنوانها فيدروس phaedrus وفيها يحاور سقراط فتى من تلاميذه إسمه فيدروس فى الأسس النفسية لخطابة ، وقد أوردنا النص الخاص بذلك من كلام أفلاطون ص ٣٣ من هذا الكتاب ، فارجع إليه .

الأمور أو فى نصحهم به ، فإنما يكون ذلك لواحد من الأسباب الآتية ، أو لها كلها مجتمعة : فإذا أعوزتهم الفطنة تعرضت أفكارهم للخطأ ، وإذا كان تفكيرهم مستقيما دفعهم الخبث إلى ستر أفكارهم الصحيحة ، أو يكون فطنين شرفاء ، ولكنهم لا يحبون السامعين ، فلا ينصحون باتباع خير الطرق التى هم على علم بها . وليس هناك من حالات أخرى غير هذه . وينتج عن هذا — ضرورة — أن الخطيب الذى تتوافر له هذه الصفات يوحى بالثقة إلى من يستمعون إليه (١) » ، والغباء رذيلة عقلية تعمى المرء عن الصواب وتبعده من أسباب السعادة . والفطنة أساس الصواب فى المشورة(٢). والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها ، وخير الفضائل أعمها نفعاً وأبعدها عن المنفعة (٣) الخاصة . أما التلطف للسامعين أو الشعور بالصداقة نحوهم ، فهو من العواطف التى توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره ، وتربطهم وإياهم برباط وثيق (٤).

٢ — أما السامعون : فيجب الوقوف على ما لديهم من عواطف تهيأوا لها بسبب موقفهم الخاص . و « العواطف مصحوبة بالألم أو اللذة ، ويحمل تغيرها على تغير الناس فى أحكامهم ، كالغضب والرحمة والخوف ، وكل الانفعالات من هذا النوع ، وكذلك ما يضادها من انفعالات (٥) . وتعريف أرسطو هذا ينطبق على الانفعالات الموقوتة . وهذه ليست فى نفسها فضائل أو رذائل ، لأننا لا نستحق مدحاً ولا ذماً بسبب هذه المشاعر العابرة ، بل لما لنا من صفات ثابتة . وليست هذه الانفعالات اختيارية كالفضائل والرذائل ، بل تثار بعوامل خاصة (٦) .

ثم اخذ أرسطو يعدد هذه العواطف أو الانفعالات ، وقد نص على أنه يتبع فى واحدة منها استيفاء ثلاث مسائل ، فإذا أخذنا الغضب — مثلا — كان علينا(٧): أن نعرف الاستعدادات النفسية التى تحمل المرء على الغضب ، أن نعد الذين نشعر عادة بالغضب نحوهم ، أن نعد الأشياء التى تثير عادة فينا هذا الشعور .

---

(١) الخطابة ، الكتاب الثانى ، الفصل الأول .

(٢) يتحدث أرسطو طويلا عن الفطنة فى Nicomachean Ethics, VI, 7, 1141 b.

(٣) الخطابة : الكتاب الأول فصل ٩ .

(٤) الخطابة ، الكتاب الثانى ، فصل ٤ .

(٥) الخطابة ، الكتاب الثانى ، ١٣٧٨ أ س ١٨ — ٢٢ .

(٦) أنظر : Aristotle : Nicomachean Ethics, 11, 5 1105 b. 19 etsq.

وأنظر كذلك مقدمة الترجمة الفرنسية السابقة ص ٢٥ .

(٧) الخطابة ، الكتاب الثانى الفصل الأول ١٣٧٨ ا س ٢٢ — ٢٦

ويجب أن نحيط بهذه المبـادئ الثلاثة مجتمعة ، وإلا استحال علينا أن نثير الغضب في نفوس السامعين ، والأمر كذلك في العواطف (١) الأخرى .

ولنضرب مثـلا بتناول أرسطو للخوف ، لأنه تحدث عنـه في الشعر ، وفي الخطابة : « فالخوف ألم أو اضطراب ينتج عن تخيل شر يحدث في المستقبل ، فيسبب خرابا أو أذى » . ولا يخـاف المرء إلا الأخطـار القريبة المتوعدة ، فلا يخاف ما هو بعـيد . فكل امرئ يعرف أنه سيموت ، ولكنـه لا يهتم بخطـر الموت ما دام بعيداً . فالأشـياء التي تهدد بالضرر الكبير هي مثار للخوف . وكذلك علاماتها تثير الخوف ، لأنهـا تنذر بقرب المخوف منه .

والأشخاص الذين نخافهم هم من يغضبون علينا أو يحقدون إذا كانوا على سلطان يهيء لهم أن يضروناضرراً بليغاً . وكذلك الظالمون ، وكذلك يخاف المرء أن يكون تحت رحمة شخص آخر مهما يكن . « لأن أكثر النـاس ليسوا خيرين كما ينبغي ، بل هم جبناء في الخطر ، ويسيطر عليهم الطمع في النفع » ، ومن يقدرون على فعل المظالم مخوفون من الآخرين الذين يمكن أن يتعرضوا لهذه المظالم ، لأن الناس كثيراً ما يقترفون المظالم متى قـدروا عليها . وكذلك المتنافسون على أمر ، يخاف بعضهم من بعض إذا لم يكن ميسوراً أن يفوزوا به على سواء ، لأن الصراع دائم بين هؤلاء ... ومن بين خصومنا لا ينبغي أن نرهب الغضوبين الصرحاء ، بقدر ما نرهب الهادئين المخادعين الذين يتظاهرون بالغضب ، لأننا لا نعرف متى يهجمون ، فتوعدهم لنـا دائم لا ينقطع .

أما الحالات التي يشعر المـرء فيها بالخوف ، فهي ما يكون فيهـا هدفاً يمكن أن ينال بالأذى . فلا يحس بالخوف من يعتقـد أنه لا ينـال ، كمن ترادفت عليهم النعم ، أو توافر لهم السلطان . كذلك لا يخاف من قاسى كل أنواع المخاوف ، كهؤلاء الذين يتهيأون للصعود إلى المقصلة . « فالخوف يستلزم احتفاظ المرء في نفسه ببعض الأمل في النجاة مما يخاف ، والدليل على ذلك أن الخوف يبعث على المشورة ، ولا مشورة في ميئوس منه » .

---

(١) الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الأول ، ١٣٧٨ أ س ٢٢ — ٢٦ .

وعلى الخطيب أن يستفيد من كل ذلك إذا أراد إثارة الخوف فى نفوس سامعيه ، فيقول لهم : إنهم عرضة للعذاب ، لأن من هم أعظم منهم قد عذبوا ، وكذلك نظراؤهم ، فأتاهم الأذى من حيث لم يحتسبوا ، وبطريقة لم يتوقعوها (١) ثم يمضى أرسطو فى دراسته للعواطف المختلفة ، وكيفية الانتفاع بها فى الخطابة ، من رحمة وقسوة ، وجحود ومعرفة للجميل ، ومن حسد وغيرة(٢) .. ودراسته لها هنا تختلف عن دراسته لها فى كتاب الأخلاق ، لأنه يدرسها هنا بوصفها حركات نفسية خاضعة للتغير والتوجيه ؛ وأما فى الأخلاق فيدرسها على أنها صفات ثابتة للموجود قابلة التقويم فى ذاتها . وكما يدرس أرسطو حالة السامعين من حيث ما يمكن أن يثار فيهم من عواطف على نحو ما شرحنا ، يدرسهم كذلك على حسب حالاتهم الأخرى ، من تفاوت فى الأعمار بين شيوخ وشبان ، ومن تفاوت فى الطبقة الاجتماعية ، والسلطة والثراء وصفوف الحظوظ الأخرى(٣) وذلك هو الجانب النفسى الذاتى للخطابة ، أخذ أسسه عن أستاذه أفلاطون(٤) ، ولكنه زاد فيه ووفاه .

(ب) البراهين المنطقية الموضوعية :

ويفسح أرسطو لمعالجتها مجالاً أوسع من المجال الذى عالج فيه الأقيسة الذاتية السابقة(٥) . وهنا تتجلى علاقة الخطابة بالمنطق . وفى المنطق تدور الحجج المختلفة حول الاستقراء ، ثم القياس الثلاثى . والخطابة يقوم فيها المثل exemple مقام

---

(١) راجع فى هذا كله : الخطابة ، الكتاب الثانى ، الفصل الخامس . ومثل الخوف الرحمة فيما يثيرها من أشخاص وأشياء ، وفيما يهيئ لها من استعداد ؛ ولكن الأخطار بدل أن يهددها كما فى الخوف ، تهدد نظراءنا ومن تربطنا بهم صلة ليست جد قريبة ، وهم لا يستحقون ما نزل بهم ، فإذا كانت الصلة جد قريبة أثارت المخاطر النازلة بهم الرعب لا الخوف ، كما حصل لأمازيس ، فإنه لم يبك حين قتل العدو ولده ولكنه بكى حين أتى إليه صديقه يستنجد به ، أنظر المرجع السابق ، الفصل الثامن .

(٢) راجع فيها الخطابة لارسطو ، الكتاب الثانى ، الفصول من ١ — ١١ .

(٣) نفس المرجع ، الفصول من ١٢ — ١٧ .

(٤) كما ذكرنا من قبل ص ٣٣ من هذا الكتاب .

(٥) سبق أن أشرنا إلى أنه خص الأقيسة الذاتية ، فى الكتاب الثانى من الخطابة ، بالفصول من ١ — ١٧ ؛ على حين شغلت الأقدمية المنطقية بقية الكتاب الثانى والكتاب الأول .

الاستقراء ، كما يعنى المضمر(١) enthymème عن القياس الثلاثى المنطقى . وجميع الخطباء لا تخرج حججهم عن المثل والقياس المضمر(٢) . وموضوع المحاجة فى الخطابة الأمور الممكنة التى لا يمكن أن تكون على غير ماهى عليه ، فتقبل حلين متعارضين أما الأمور التى يمكن أن تكون على غير ما هى عليه فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل ، فليست موضوع مشاورة ، إذ النقاش لا جدوى (٣) منه . وكل من المثل والقياس المضمر يتفرع — بدوره — إلى أنواع نلم هنا الآن بأسسها :

١ — المثـــل :

وفيه يعتمد على ايراد حالات كثيرة مشابهة للحالة التى يراد الاستدلال عليها ، للبرهنة على أنها نظيرتها ، ويسمى فى المنطق والاستقراء ويسمى فى الخطابة : المثل(٤) : ويجمل بالخطيب أن يفضله فى الخطابة الاستشارية ، إذ أننا نحكم على المستقبل ، أو نتوقع أن يكون على حسب ما نعرف من أمثلة فى الماضى . والقياس المضمر أفضل من المثل فى الخطابة القضائية ، لأن البرهنة وبيان الأسباب فيها مطلوب لإلقاء الضوء على حوادث الماضى(٥) . والمثل نوعان : أحدهما ما يورد فيه الخطيب حقائق وقعت فى الماضى ، وهو المثل التاريخى ، والثانى يخترعه الخطيب من نفسه ، وهذا التشبيهى : parabole — وإما أن يحكى فيه القصص على لسان الحيوان ، وهو ما يسمى : الخرافة أو القصة على لسان الحيوان Fable .

والمثل التاريخى : يمثل له أرسطو بقوله : « يجب أن نستعد للحرب ضد ملك

---

(١) القياس الثلاثى Syllogisme قياس مكون من ثلاثة أجزاء أو جمل ، الجملة الأولى تسمى المقدمة الكبرى ، والثانية الصغرى ، والثالثة تحتوى على نتيجة القياس . وهذه النتيجة صحيحة ضرورة إذا سلمنا بالمقدمتين . ومثال ذلك أن يقال : يستوجب شكرنا من يغمرنا بنعمه ، والله يغمرنا بالنعم ، فالله يستحق شكرنا . والقياس المضمر هو القياس الثلاثى بحذف مقدمته ، فهو يتكون من جزأين : مقدمة ونتيجة ، كأن نقول : من يغمرنا بنعمه يستحق شكرنا ، فالله يستحق شكرنا . والإستقراء Induction قياس يتوصل فيه بتعدد الأجزاء أو الأفراد إلى نتيجة عامة ، وذلك بالانتقال من الخاص إلى العام أو من الأثر إلى المؤثر ، أو من النتيجة إلى السبب . أنظر :
Aristote : Topiques 1,100 a, 25, 105 a 13.

(٢) أرسطو : الخطابة ١٣٥٦ ب ، س ١ — ١٥ .

(٣) نفس المرجع ١٣٥٧ أ ، س ١ — ٦ .

(٤) الخطابة ، الكتاب الأول ١٣٥٦ ب س ٢١٣ — ١٨ .

(٥) نفس المرجع ١٣٦٨ أ س ٢٦ — ٣٣ .

الفرس ، وألا نتركه يخضع مصر لسلطانه ، إذ أن داريوس لم يعبر إلى أوروبا قبل أن يأخذ مصر ، وعندما أخذها عبر منها إلى أوروبا . وكذلك كزركس Xerxes من بعـــده ، لم يشرع فى هجومنا قبل أن يفتح مصر ، وحين تم له النصر عليها مضى قدما الى أوروبا . فإذا احتل ملك الفرس . الحالى مصر ، فإنه سيجتاز كذلك إلى أوروبا ، فيجب إذن الا نتركه يفعل(١) » .

والمثل التشبيهى : يكثر فى محاورات سقراط ، ومنها : « لا يصح الاقتراع فى اختيار القضاة ، لأننـــا نكون كمن يختارون المبارزين فى النزاع اقتراعاً ،لا على حسب مافيهم من قوة طبيعية للمجالدة فى الصراع ، بل على حسب ما صادفهم من حظ ، أو نكون كمن يختارون الربان الذى يقود السفينة اقتراعا ، كأنما ينبغى ألا نختار من يعرف القيادة ، بل من تسوقه الصدفة(٢) .

ثم المثل الخرافى على لسان الحيوان ، وقد كان هـــذا النوع ذا قيمة كبيرة لدى اليونان . وكثيرا ما كان يلجأ إليه الخطيب فى المرافعات القضائية(٣) . ويسوق أرسطو لهذا النوع مثالا ما قاله ستيسيكورس(٤) Stesichorus لمواطنيه فى صقلية ، حينما اختاروا فلاريس(٥) Phalaris حاكما عليهم ، وكان طاغية ، إذ حكى لهم قصة حصان كان يعيش وحده فى مرج من المروج . فدهمه غزال أخذ يتلف مرعاه الخصيب ، فأراد الحصان أن ينتقم من الغزال ، فطلب من رجل أن يساعده فى الانتقام منه ، فقال الرجل : إنه يستطيع ذلك على شرط أن يقبل الحصان أن يلجم ، وأن يترك الرجل يمتطى صهوته ، وتم الاتفاق بينهما ، فصعد الرجل صهوة الحصان . وكان ثمن انتقامه من الغزال أن أصبح عبداً للإنسان .ثم يقول

---

(١) يحتمل أن يكون هذا المثل مقصوداً به ملك الفرس المسمى أرتا كسر كس الثالث Artaxerxes III وقد أعد حملة ضد مصر ما بين أعوام ٣٥٤ — ٣٥١ ق.م قد نجحت فى الاستيلاء عليها ، ، أنظر تعليقات M. Dufour على الترجمة الفرنسية جـ ٢ ص ١٠٤ .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثانى ، فصل ٢٠ ، ١٣٩٣ أ س ٢٨ — ١٣٩٣ ب س ٧ .

(٣) راجع خطابة أرسطو ، الكتاب الثانى ١٣٩٣ ب س ٨ وما يليه .

(٤) شاعر غنائى يونانى (٦٤٠ — ٥٥٥ ق.م) عاش فى مدينة Himera صقلية .

(٥) كان فلاريس حاكما مستبداً فى صقلية ، فى النصف الأول من القرن السادس قبل الميلاد . قيل إنه كان يشوى ضحاياه فى ثور من النحاس اخترعه أحد مواطنيه ، فكان هذا المواطن أول من شـــوى

فى الألعاب الأولمبية ، ومن العبث أن نضيف إلى ذلك : أن الفائز فى الألعاب الأولمبية يمنح تاجاً ، لأن الحقيقة معروفة لكل الناس (١) .

والقياس المضمر نوعان : نوع يستخدم فى الاستدلال ، وآخر فى التنفيذ ولكل منهما مواضع حجج عامة نذكر منها هنا ما يمكن أن يفيد الكاتب والخطيب . فأهم مواضع الحجج فى القياس المضمر الاستدلالى هى :

١ — التضـــاد (٢) : وفيه تؤخذ الحجة بواسطة التضاد بين الأشياء ، كالسلم والحرب ، والنفع والضرر ، والحق والباطل . . وذلك مثل : « إذا كانت الحرب سبب الشرور الحاضرة فبالسلم يجب إصلاحها » ، ومثل : « إذا لم يكن من العدل أن نندفع إلى الغضب على من جلبوا لنا الضرر على الرغم منهم ، فإن من ساق إلينا نفعاً وهو مكره لايستحق منا أى شكران » ، ومثل : «ما دامت الأكاذيب تصادف لدى الناس أذناً صاغية ، فكن على ثقة كذلك من نقيض هذا الأمر : وهو أن كثيراً من الحقائق لا تلقى منهم تصديقاً » .

٢ — علاقة الأقل بالأكثر : فإذا لم يكن إثبات شىء لشىء آخر هو معه أكثر احتمالا ، فإنه لا يمكن إثباته لشىء ثالث هو معه أقل احتمالا . كأن يقال : إذا كان الأنبياء لا يعلمون الغيب ولا يملكون لأنفسهم نفعاً ولا ضرا ، فغيرهم من المؤمنين لا يعلمون ولا يملكون (٣) . ويندرج فى هذا الوجه ما إذا تحقق الأقل احتمالا ، فإنه يتحقق من باب أولى الأكثر احتمالا . كأن يقول : إن فلانا يؤذى جيرانه ، لأنه يؤذى والديه . ومن هذا الوجه أيضاً استخراج الحجة لا علاقة الأقل بالأكثر أو الأكثر بالأقل ، بل من علاقة المساوى بالمساوى له . مثل : « إذا لم يكن من المستطاع توجيه اللوم إلى هكتور على قتله باتروكلوس ، فكيف يلام ألكسندروس على قتله أخيليوس (٤) ؟ » .

---

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول : ١٣٥٧ أ ، س ١٨ — ٢٢ .

(٢) يعرفه أرسطو بأنه البحث عن ضد الموضوع فى جملة ، وهل يثبت له محول يضاد المحول فى الجملة الأخرى ، أنظر الكتاب الثانى من الخطابة ، أول فصل ٢٣ .

(٣) آثرنا أن نسوق هذا المثل ، وهو قريب من المثال الذى ساقه أرسطو فى أن الآلهة ليس علمهم كاملا ، ومن باب أولى الناس . أنظر : الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثانى ١٣٩٧ ب ١٤ — ١٦ .

(٤) لفهم هذا المثل راجع تلخيصنا للإلياذة ص ٩٠ هامش رقم ١ من هذا الكتاب ، ومن يرد المزيد من الأمثلة فليرجع إلى الخطابة لأرسطو ١٣٨٦ ب .

٣ — الحاجة بالزمن : وهى المأخوذة من اعتبارات الزمن فى الماضى والحاضر ، كما فى إجابة إفيكراتس (١) على اعتراض بارموديوس على إقامة تمثال له : « لو أنى طلبت إليك التمثال قبل أن أقوم بهذه الأعمال ، جزاء لى عليها ، لكنت قد لبيت لى طلبى . أو ترفضه الآن بعد أن بلوت هذا البلاء ؟ لا تعد بالجزاء على خدمتك قبل القيام بها ، لتخلف الوعد بعد أن تؤدى لك الخدمة (٢) » .

٤ — تعريف الكلمات : لاستنتاج الحجة من هذا التعريف . كأن نقول : ما هو « ما فوق الطبيعة ؟ » هو الله ، أو عمل من أعمال الله . وأيما أمرىء اعتقد فى وجود عمل من أعمال الله لا يمكنه ألا يعتقد فى وجود الله . وكقول سقراط حين رفض أن يذهب إلى بلاط المقدونى أركلاوس Orchelaus « إنما العار ألا تستطيع أن تجازى الإحسان بالإحسان ، كما لا تستطيع أن ترد الإساءةبالإساءة (٣) » .

تقسيم الشيء إلى أجزاء : لاستخراج الحجة من هذا التقسيم ، مثلا : « إنما يرتكب الإنسان الخطأ لثلاثة أسباب : (الأول كذا والثانى كذا والثالث كذا)

---

(١) Iphicrates قائد أثينى هزم الأسبرطيين عام ٣٩٠ ق.م ، وإجابته هذه مشهورة فى الأدب اليونانى ، ويذكرها أرسطو فى الخطابةفى غير موضع .

(٢) أرسطو : الخطابة ، ١٩٣٧ ب ٢٣ — ٢٨ .

(٣) نفس المرجع ١٣٩٨ أ ١٦ — ١٨ ونسوق مثالا آخر لهذا الوجه من وجوه الحجج ما قاله شيشرون Cicero الرومانى حين أراد أن يبرهن على أن رياسة الدولة ليست فى هذه الظاهرة الكاذبة) ، لكنها تكليف وعبء ، فعرف الرياسة : : أتظنون رياسة الدولة تنحصر فى هذا المظهر من الحراس شاكى السلاح ، وفى ثياب الرياسة البيضاء الأرجوانية ؟ كلا ... إنما الرياسة همة وحكمة ، وأمانة ورصانة ، ويقظة وعناية ، ودقة فى أداء الواجبات كلها قدر الإستطاعة ، وسر دائب على رعاية مصالح الجمهورية » راجع :

Villiers — Moriane : Nouveau Cours de Rhétorique, P. 22

ومثال آخر ما قاله شوقى يبين أن الخلد مطلب عسير المنال ، ولا يظفر به إلا ذوو الهمم الكبار ، فعرف الخلد .

وليس الخلد مرتبة تلقى	وتؤخذ من شفاه الجاهلينا
ولكن منتهى همم كبار	إذا ذهبت مصادرها بقينا
وسر العبقرية حين يسرى	فينتظم الصنائع والفنونا
وآثار الرجال إذا تناهت	إلى التاريخ خير الحاكمينا
وأخذك من فم الدنيا ثناء	وتركك فى مسامعها طنينا

أنظر الشوقيات ج ١ ص ٣٣٦ .

والسببان الأولان لا محل للتساؤل عنهما فى موضوعنا ، وأما الثالث فلا يفكر فيــه من اتّهمونا أنفسهم » ، هكذا يتكلم من يدافع عن نفسه فيما أتّهم به (١) .

٦ — الموازنة بين نتيجة أمرين متعارضين : للاحتجاج بها تشجيعاً على فعل أمر ، أو تثبيطاً عن فعله ، كتلك التى نصحت ولدها ألا يتحدث أمام الناس ، فقالت له : « إذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس ، وإذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة (٢) » .

---

(١) الخطابة لأرسطو ١٣٩٨ أ س ٢١ — ٣٣ ؛ كثيراً ما يلجأ الشعراء إلى هذا التقسيم لبرهنة على حججهم ، شأنهم فى هذا شأن الخطباء ، ولكنهم دونهم استيعاب واستقراء . إنما يلجأ الشعراء إلى هذا التقسيم فى مواطن الحجج على قضاياهم العــامة ، إذ أن هذا التقسيم طريق خصب للاقناع . وكثيراً ما يلجأ إليه أبو العلاء . مثلا :

وقــد فتشت عن أصحـاب ديــن ... لهــم خلق وليس لهم ريــاء
فألقيت البهـــائم ، لا عقـــول ... تقــيم لهــا الدليــل ، ولا ضياء
وإخـــوان الفطانة فى اختيـــال ... كأنهــم لقـــوم أنبيـــاء
فأما هــؤلاء فأهــل مــكــر ... وأمــا الآخــرون فأغبيـــاء
فإن كان التقى بلهـــا وعيـــا ... فأعيـــار المــذلة أتقيـــاء

فأبو العلاء يقول إنه لا يعثر على أصحاب دين على خلق يعتد به ، لأن من صادفهم من الناس إما متدينون ، ولكنهم أغبياء لا عقول عندهم . فهم يرددون الأقوال غير واعين ، فتقواهم لا يعتد بها إذا عددنا الحمير السائمة أتقيــاء . وأما الآخرون فهم على فطنة ، لكنهم ماكرون مراءون لا خلق لهم : (أنظر لزوم ما لا يلزم لأبى العلاء أحمد بن سليمان المعرى التنوخى ، طبعة القاهرة ١٩١٥ ، ص ٣٧) . وكذلك يقول أبو العلاء :

عفت الحنيفة ، والنصــارى ما اهتــدت ... ويهــود حارت ، والمجوس مضــللة
إثنــان أهل الأرض : ذو عقـــل بلا ... دين ؛ وآخــــر دين لا عقـــل له

(نفس المرجع ص ١٧٥) وإنما قصد أرسطو إلى بيان الحجة بالتقسيم .

أما قدامه فى كتاب : « نقــد الشعر » فقد ذكر صحة التقسيم لذاته ، لا لإقامة حجة ، فاستحسن من الشاعر تاستحسن من الشاعر أن يضع أقساما فيستوفيها ، ولا يغادر قسما منها ومثل له بقول الشاعر :

فقـــال فريق القـــوم لا ، وفريقهــــم نعم ، وفريق قال . ويحــك ، لا أدرى

فليس فى أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هــذه الأقسام ؛ ومثال ذلك أيضاً قول الشماخ يصف صلابة سنابك الحمار وشدة وطئه على الأرض :

متى وقعــت أرســاغه مطمئنــــة ... على حجــر يرفض أو يتــدحــج

لأن الذى تقع عليه السنابك إما أن يتفرق ويذهب وإما أن يتدحرج . (أنظر قدامة : نقد الشعر ، طبعة القاهرة ١٩٣٤ ص ٧٨ — ٧٩) .

(٢) أرسطو : الخطابة : ١٣٩٩ أ س ١٩ — ٢٤ — وقارنه بما قاله الأحنف بن قيس لمعاوية فى أمر البيعة : « أخافك أن صدقتك ، وأخاف الله إن كذبتك » ، أنظر : البيان والتبيين ، طبعة السندوبى جـ ١ ص ١٨١ .

٧ — العلاقة بين النتيجة والمقدمات : فإذا كانت النتيجة واحدة فى كلا الأمرين ، كانت المقدمتان لهما نفس القيمة . مثلا : كان إكزينوفانس X'enophanes يقول : « إن من يزعمون أن الآلهة تولد ، هم فى الكفر كمن يزعمون أن الآلهة تموت ، إذ فى كلا الأمرين تفنى الآلهة على مر الزمن » .

٨ — وكذلك إذا بين الخطيب أن الغاية المحتملة لشىء ما أو لعمل ما ، هى الغاية الواقعية منه ، ، مثلا : « قد يمنح الله النعم ، لا للإكرام بها على المنعم عليه ، ولكن لينزل بها على المنعم عليه أفدح البلايا » .

٩ — وقد يعتمد الخطيب فى حجته على السبب : فإذا تحقق تحقق الأثر ، وإذا انتفى انتفى الأمر كذلك . وبهذا دافع ليوداماس Lecdamas عن نفسه حين اتهم بأن اسمه كان محفوراً فى قائمة الخارجين على الشعب ، وأنه محاه فى عهد الطغاة الثلاثين الذين فرضتهم إسبرطة على أثينا ، فقال ليوداماس : إن هذا محال ، لأن هؤلاء الطغاة كانوا يثقون فيه أكثر لو ظل إسمه محفوراً يشهد لهم على أنه ضد الشعب (١) » .

وهكذا ربط أرسطو بين الحجج البلاغية والمنطق ، على نحو يعين الكاتب والخطيب معاً على إجادة المحاجة ، وعلى حسن التفكير . ولم يتخذ أرسطو المنطق أداة لتعقيد الدراسات البلاغية ، ومناقشة التعريفات ومصطلحاتها ، كما فعل المتأخرون ممن أقحموا المنطق فى البلاغة على نحو أفسد البلاغة ، وعقد مسائلها ، ولم يحمل إليها جديداً ، لا فى الفكر ، ولا فى الأسلوب . وكما شرح أرسطو موضع الحجج بالقياس المضمر على نحو ما قلنا ، شرح كذلك مواضع تنفيذ هذه الحجج ، وحسبنا هنا أن نذكر كيف يفند الخطيب حجج خصمه فيما يتعلق بالقياس المضمر . وذلك بتأليف أقيسة أخرى مقابلة لأقيسة الخصم . وتتضمن الاعتراضات التى تفسد على الخصم الأقيسة التى أتى بها . وهذه الاعتراضات تستخرج من القياس موضع المناقشة بين

---

(١) قد رأينا أن نقتصر على مواطن الحجج هذه ، لأنها فى رأينا أهمها ، ومن أراد مزيداً فعليه بالرجوع إلى الفصل الثالث والعشرين من الكتاب الثانى من الخطابة ، وعددها فيه ثمانية وعشرين . وسنشرح كيف إستفاد كبار الكتاب من مقولات المنطق فى تعبيراتهم وإدراكاتهم ومحاجاتهم فى الشعر والقصص فى كتابنا : علم الأسلوب أو البلاغة الحديثة .

الخطيب وخصمه ، أو من قياس آخر مساو له ، أو مضاد له ، أو من أحكام سابقة معترف بها . فوسائل التنفيذ على هذا النحو أربعة .

١ — فقد يستخرج الخطيب قياسه من نتيجة القياس الذى يثبته خصمه ، ليدحض به حجته ، فمثلا : إذا قال الخصم إن الحب صفة محمودة ، فللخطيب أن يعارضه بأن الحب غير محمود ، إذ أنه حاجة ، وكل حاجة نقيصة ، أو بأن يقول : لو لم يكن هناك حب وضيع وآخر رفيع ، لما وجد مجال للحديث عن حب كونوس (١) Caunos

٢ — وقد يستخرج الاعتراض من ضد القياس الذى يأتى به الخصم . فإذا قال الخصم : « إن الرجل الفاضل يفعل الخير لجميع أصدقائه » ، كان الاعتراض هو : لكن الشرير لا يفعل الشر لكل أصدقائه » .

٣ — أو يستخرج من قياس شبيه بقياس الخصم . فإذا كان قياسه هو : « الحقد دائماً دأب من عانى الشقاء » ، كان الاعتراض هو : « ولكن من عاشوا فى النعيم ليس الحب من دأبهم فى كل الحالات » .

٤ — وكذلك إذا اعترض على الخصم بأقوال من يعتبرون حجة من المشهورين فى الماضين . فإذا كان القياس هو : « يجب ألا يعاقب السكارى على ما يفعلون ، لأنهم يفعلونه عن جهل » ، أمكن تفنيد ذلك بأن نقول : « لو كان الأمر كذلك لما كان بتاكوس Pitacus (أحد حكماء اليونان السبعة) على صواب ، لأن قانونه أوجب عقوبات شديدة على ما يرتكب فى حالة السكر (٢) » .

هذا ، وتعد الحكم بمثابة القياس المضمر ، لأنها قول موجز موضوعه ما يمكن تجنبه أو فعله من الأمور العامة . وإذا كان موضوع القياس المضمر فى الخطابة هو تلك الأمور ، كانت نتيجة القياس المضمر لها طابع الحكمة ، وكانت فى قوة

---

(١) أحبت بيبليس أخاها كونوس حبا غير مشروع ، فهجر أخوها البلاد لئلا يستسلم إلى أغراضها الوضيعة ، أنظر : أرسطو : الخطابة ١٤٠٢ أ ، س ٢٧ وما يليه . وراجع تعليقات ص ١٣١ من الكتاب الثانى من الترجمة الفرنسية المشار إليها سابقا ، وكذا تعليقات س ١٤٠٢ ب من الترجمة الإنجليزية التى سبقت الإشارة إليها .

(٢) راجع فى كل هذا الكتاب الثانى من الخطابة ، الفصل الخامس والعشرين .

القياس المضمر . وإذا أضيف إلى الحكمة تعليل لها ، كانت قياساً مضمراً . مثلا : « ليس هناك من إنسان حر » حكمة ، فإذا قلنا : « لأنه إما عبد للمال ، أو عبد لأطماعه » كانت الجملتان قياساً مضمراً (١) .

تلك إلمامة بأهم ما ذكره أرسطو خاصاً بالحاجة وطرقها فى الخطابة . وقد عالج فيها الأفكار ووسائل خلقها .

وهذه الوسائل فى جملتها مفيدة للخطيب والكاتب معاً . وقد بقيت أمامنا مسألة الصياغة ، صياغة الأفكار فى الجمل والعبارات . وتشمل هذه الصياغة كذلك تنظيم أجزاء الخطاب . وقد عالج أرسطو فيها مسائل عامة تنطبق ، فى كثير من الحالات ، على الشعر والنثر معاً . وقد خص أرسطو بها الكتاب الثالث من الخطابة ، وإن يكن قد أشار إلى مسائل منها فى بعض فصول كتابة : « فن الشعر » . وهذه المواضع من أرسطو هى التى أثرت أبلغ الأثر فى النقد العربى القديم ، وفى خلق علوم البلاغة العربية كما ورثناها عن أسلافنا . وسنرى كيف نظر إليها أرسطو ، ليتضح لنا بعد ذلك مواطن التشابه والخلاف بين منهج أرسطو ومن قلدوه .

(١) نفس المرجع . الكتاب الثانى من الخطابة ، فصل ٢١ ، ومن أراد المزيد فعليه بالرجوع إلى الأصل .

الفصل الرابع

الأسلوب وأجزاء القول

يرد الأسلوب فى كلام أرسطو عاماً شاملا للشعر والفنون جميعاً ، كما سبق فى شرحنا لمعنى (١) المحاكاة وصلة الشعر بالفنون ، وأساليب تلك الفنون . وهو بهذا المعنى متصل بنظرية المحاكاة كما تحدثنا عنها فى الفصل الثانى من هذا الباب . وسنرى فيما بعد أثر هذا الفهم فى النقد العربى عندما نتحدث فى صدى نظرية المحاكاة عند العرب .

ولكن الذى يهمنا فى هذا الفصل هو الأسلوب بمعنى آخر ، يرد بخاصة فى كتاب الخطابة لأرسطو ، وهو التعبير ووسائل الصياغة . ويظل الأسلوب فى كل معانيه غايته الإقناع عند أرسطو . إما بالمحاكاة الفنية فى الشعر المسرحى والملحمى ، وهى المحاكاة التى تقوم فى مجال الفن بوظيفة الإقناع بالأقيسة فى المنطق ، وإما بالإقناع بالتعبير مباشرة فى الخطابة وما يلتحق بها مما لا محاكاة فنية فيه . وفى هذه الحالة الأخيرة يوصى أرسطو أن يلجأ الكتاب بخاصة إلى تعبيرات تتجاوز مجرد التعبير البسيط عن الحقيقة ، وذلك بأن يعبروا بالمجازات الحسنة الصياغة ، لأن الكتاب ليست لديهم وسائل المحاكاة التصويرية المقصورة عند أرسطو على الشعر الموضوعى ، شعر المسرحيات والملاحم ، ويستلزم التعليل السابق أن يكون شأن الشعراء الغنائيين شأن الكتاب والخطباء عند أرسطو ، لأنهم لا تتوافر فى أعمالهم المحاكاة التى عناها أرسطو . يقول أرسطو فى ذلك ، « والمجاز ذو قيمة فى الشعر والنثر ، ولكن الكتاب أحوج إليه من الشعراء [يقصد الشعراء الموضوعين فى المسرحيات والملحمة كما بان فى مفهوم الشعر عند أرسطو] ، لأن مواردهم الأخرى فى الأسلوب أنضب من موارد الشعراء (٢) » .

وعلى الرغم من أن أرسطو ينص فى حديثه فى النفس أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من الخيال ، فإنه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٣ — ٤٥ .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٥ أ س ٤ — ٦ .

بدون وصاية العقل عليه . ويخلط بينه وبين الوهم (١) . وتظل الحلى اللفظية فى الأسلوب لديه غايتها أن يصل المرء إلى الحقيقة والإقناع وحديث أرسطو فى الأسلوب هنا يكاد يندرج كله فيما يسمونه الآن : علم التراكيب .

ولكن أرسطو يتميز بأنه يحتم أمراً آخر : هو أنه لا يصح أن تفهم الجزئيات إلا فى ضوء البنية العامة للعمل الأدبى ، وفيها تتحقق مراعاة أجزاء الكلام وترتيبها .

يقول أرسطو : « يراعى المرء فى قوله ثلاثة أشياء : أولها وسائل الإقناع ، وثانيها الأسلوب أو اللغة التى يستعملها ، وثالثها ترتيب أجزاء القول (٢) » . وسبق أن رأينا كيف يستخدم أرسطو وسائل الإقناع فى الأقيسة كأنها من وجوه البلاغة فى الفصل السابق . وعلينا الآن أن نشرح ما يخص الأمرين الباقيين ، وهما الأسلوب بمعنى الصياغة والتعبير ، ثم ما يستلزمه صدق أثره من ترتيب أجزاء الكلام :

(١)
الأســــلوب

ووظيفته الإقناع . ويضيق أرسطو ذرعاً بطبيعة الناس، وخاصة سوادهم ، أنهم لا يكتفون بالتعبير عن الحقيقة مجردة : « حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ، ونرعى الأمانة من حيث هى ، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته ، ولكان علينا ألا نعتمد فى الدفاع عن رأينا على شىء سوى البرهنة على الحقيقة ، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم . فهم فى حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة (٣) » .

« وإذن لا يكفى أن يعرف المرء ما ينبغى أن يقال ، بل يجب أن يقوله كما ينبغى (٤) » ، على أن الصفوة تتأثر كذلك بالحجج والأسلوب معاً . فالطريقة التى

(١) Aristote : De Anima, 111 8,432 — وقد تأثر بهذه النظرة الكلاسيكيون ونقاد العرب ، كما سنشرح فى أثر نظرية أرسطو فى المحاكاة والصور عند العرب بعد ، ولم تتطور هذه النظرة إلا منذ الرومانتيكيين ، فاستقر معنى الخيال الحديث .

(٢) أول الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو . .

(٣) أرسطو : الخطابة الكتاب الثالث ١٤٠٤ أ س ١ — ٩ .

(٤) المرجع السابق ١٤٠٣ ب س ١٥ — ١٦ .

بها يقال أمر من الأمور تؤثر على كل حال فى طريقة فهمه ولكن ليس للأسلوب تلك الأهمية الكبرى فى جلاء الحقائق ، بل إنه يأتى بعد طرق المحاجة . فهو لا يعدو أن يكون شيئاً كمالياً يتعلق بالخيال ، غايته اجتذاب السامعين . ولا يلجأ إليه من يلقن الحقائق خالصة ، كمن يعلم الهندسة مثلا (١) .

ويفيض أرسطو فى أسلوب الخطابة ، ولكن كثيراً مما قاله ينطبق على الخطابة والشعر معاً . ولهذا كثيراً ما يستشهد من الشعر على ما يقول فيها ، على أن أنواع المجاز قد ذكرها أرسطو فى كتابة : « فن الشعر » ، ولكنه أطال فيها فى الخطابة ، وهو يحيل فى كل منهما على الآخر ، وللأسلوب صفات عامة يجب أن تتوافر له ، شعراً كان أم نثراً ، وهناك خصائص أخرى تفرق ما بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر ، ثم إن من الأسلوب ما هو حقيقة وما هو مجاز . ومردهما إلى قدرة الكاتب أو الشاعر على الابتكار فى الأسلوب وسنعرض ما قاله أرسطو بهذه الأمور الثلاثة على التوالى :

١ — خصائص الأسلوب العامة : هى الصحة والوضوح والدقة .

وصحة الأسلوب (٢) أســاس جودة الكلام . وتستلزم هذه الصحة أموراً ، منها صحة استعمال الكلمات التى تربط الكلام بعضه ببعض : ومن هذه الكلمات متعلقات الفعل والإسم ، بما تشتمل عليه أحياناً من حروف تدخل على الأسماء . فلا يصح أن يدخل فيها تقديم أو تأخير أو فصل بينها وبين معلقاتها بحيث يضطرب المعنى (٣) . ويمثــل أرسطو لذلك بجملة للفيلسوف هيراكليتيس Herclitus : « على الرغم من أن هذه الحقيقة على الدوام ، الناس لا يعتقدون فيها (٤) . . » فلا يدرى

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٤ أ ، س ٩ — ١٢ ، ويتصل بالأسلوب فن الإلقاء ، وهو ذو أهمية فى المسرحيات والخطابة ، ولكن أرسطو يعده ثانويا فيها أيضا ؛ إذ أن أرسطو يعنى ، قبل كل شئ ، بما يعطى الأسلوب قيمته الثابتة ، سواء نطق به أم بقى مقروءاً فقط .

(٢) أنظر : الخطابة . الكتاب الثالث ١٤٠٧ أ س ١٩ — ٢٤ ، ولتعريف أدوات الربط أنظر : كتاب فن الشعر ١٤٥٧ أ س ١ — ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٧ ب ، س ١٥ — ١٦ ، وهذا هو ما يسمى فى البلاغة العربية : « التعقيد اللفظى » ، وهو يؤدى إلى خلل فى اللغة ، منشؤه عدم صحة التركيب لغويا ونحويا وقد تحدثت عنه جميع كتب البلاغة العربية منذ استقرت علماً . قارنه بكلمة عبد القاهر فى دلائل الإعجاز ص ٦٤ : « ليس النظم (نظم الكلام) إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو » .

(٤) الخطابة لأرسطو ١٤٠٧ ب ، س أ وما يليه .

ثم يتعلق « على الدوام » : أبالحقيقة أم بالفعل بعدها ؟ وما تستلزمه صحة الكلام أن تسمى الأشياء بأسمائها . ويقصد أرسطو بذلك إلى أنه لا ينبغى أن يأتى المتكلم بكلام عام يحمل وجوهاً كثيرة ، فلا تتم به الفائدة ، إلا إذا قصد المتكلم إلى الغموض ، كما فى بعض تنبؤات الكهنة ، أو فى الألغاز (١) ، و « اللغز أن تركب ألفاظاً لا يتفق بعضها مع بعض ، وتؤدى معنى صحيحاً . وهذا لا يتأتى بتأليف ألفاظ ذات معان حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات ، مثل : رأيت من يلصق بالنار النحاس بالرجل . وهو لغز يقصد به من يستعمل المحجمة Ventouse المصنوعة من النحاس . ثم لا بد كذلك من مرعاة قواعد اللغة الأخرى فى الألفاظ : مؤنثها ومذكرها ومفردها ومثناها وجمعها . .

(٢) وضوح الأسلوب شرط لجودته : لأن الكلام الذى يعجز عن أداء معناه فى وضوح ، يفوت الغرض منه (٢) . واللغة تكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استعملت ألفاظاً غير مألوفة فى الاستعمال الدارج ، كالكلمات الغريبة ، أى غير المبتذلة ، وكالمجاز والألفاظ المركبة ، ولكن يجب القصد فى استعمال هذه الكلمات غير المبتذلة فى المجازات . فالإفراط فى استخدام الكلمات الغريبة ، وفى استخدام المجازات ، ينتج (٣) أثراً هزلياً . واستعمال الكلمات الغامضة — لأنها مشتركة بين معان كثيرة — وسيلة يلجأ إليها السوفسطائيون لتضليل سامعيهم .

واستعمال الكلمات الغريبة والأسماء المركبة والصفات المبالغ فيها أليق بمقام الانفعال ، فيقال عن خطيئة فى حال الغضب إنها بالغة عنان السماء ، أو جسيمة . ولهذا كانت هذه الكلمات أكثر لياقة بالشعر منها بالخطابة . وينبغى استعمالها لتوكيد الانفعال أو للسخرية (٤)

(٣) دقة الأسلوب : هى أن يتجنب فيه ما لا مبرر له من ابتذال أو سمو . ولغة الشعر يجب أن تكون بريئة من كل ابتذال ، وعلى الشاعر أن يعمد إلى الألفاظ غير

(١) أرسطو فن الشعر فصل ٢٢ ، ١٤٥٨ أ ، س ٢٧ — ٣٠ .
(٢) أرسطو : الخطابة ١٤٠٤ ب س ٢ — ٣ .
(٣) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٨ ب — ١٤٥٩ أ وكذا فصل ٢١ من فن الشعر .
(٤) الخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب .

الشائعة ، لأنه فى مقام إثارة الانفعالات : وبهذه الألفاظ يجذب أنظار سامعيه ، ثم لأنه يصف عادة مواقف وأشخاصاً فوق ما ألف الناس ، لأن الشعر يصف حياة الأبطال فى الملاحم ، ويحاكى ما يثير الرحمة والخوف فى المأساة ، وفى كل هذا إثارة لمشاعر ليست مما تجرى به العادة .

على أن الأمر ، بعد ، يتعلق بالمواقف فى الشعر ، ولا يصح أن يؤخذ على إطلاقه . فبعض مواقف الشعر لا يلائمه إلا اللغة العادية . فلا يصح للشاعر أن يضع لغة سامية على لسان رقيق ، أو فتى صغير ، وفى موضوع مبتذل . فى مثل هذه المواضع يجب أن يهبط الشاعر بأسلوبه الشعرى ، ولكن فى أغلب الأحيان يجب أن يسمو به (١) . ويحسن أن يتميز الأسلوب عن اللغة الدارجة بألفاظ وصفات ترفع من شأنه ، على شرط أن يراعى القصد ، والمعنى المراد به ، وإلا جاءت العبارة غثة متكلفة ، بدلا من أن تكون نبيلة مختارة ، وذلك مثل عبارات أليسداماس i damas المتكلفة . فإنه — بدلا من أن يقول عن شخص إنه يجرى — يقول : « فدفعه قلبه إلى أن يطير بقدميه » . ويسمى الحزن مثلا : « عبوس القلق القلبى » . ويقول كذلك : « ستره بورق أشجار الغابة » . بدل أن يقول ستره بالورق . ويقول : « وستر عرى جسمه » بدل : ستر جسمه . وفى هذه الصفات والتركيبات تظهر الغثاثة ، وانعدام الدقة والذوق . ويتجلى الغموض (٢) .

فعلى الكاتب ، إذن ، أن يجعل فنه مستوراً ، بحيث يشعر المرء أنه يتكلم عن طبيعة لا عن تكلف . والكلام الطبيعى فيه مقنع ، والمصطنع لا إقناع من ورائه ، بل إنه يثير شبهات السامعين ، لأنهم يظنون أن وراء هذا التصنع خدعة ، وذلك كما فى أصوات الممثلين على المسرح ، فأبرعهم من بدا صوته طبيعياً يمثل حقيقة الشخص الذى يتحدث عادة ، وكلما بعد الممثل عن طبيعة صوته ، كان أبعد من الفن . فمن المستطاع — إذن — أن يسلك الكاتب منهج البارعين فى الفن ، فتبدو لغته عادية مألوفة لا تكلف فيها (٣) .

---

(١) لا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أرسطو ، حين يتحدث عن الشعر ، إنما يقصد الشعر الموضوعى فى مثل الملحمة والمسرحية لا الشعر الغنائى ، راجع ص ٤٣ — ٤٦ من هذا الكتاب ، وراجع الخطابة لأرسطو ١٤٠٤ ب ، س ١٥ وما يليه ، وكذا فن الشعر لأرسطو أول فصل ٢٢ .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ١٤٠٦ أ ، س ١٤ — ٣٦ .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٤ ب ، س ٢٠ ٢٦ .

وموجز القول أن اللغة دقيقة إذا دلت على الانفعال والخلق المراد ، وإذا وافقت موضوعها. وموافقتها للموضوع معناه أنها لا تكون مبتذلة فى الموضوعات السامية، ولا سامية فى الموضوعات المبتذلة ، وألا تضاف إليها صفات تخرجها إلى التكلف والصنعة. ولكى تدل اللغة على الانفعال يجب أن تستخدم لغة الغضب فى الإهانة ، ولهجة الضجر والرصانة عند الحديث عن العمق أو الفجور ، ولغة الحماسة عند الحديث عن المجد ، ولغة الخشوع فى التقوى ، وهكذا فى الحالات الأخرى . وهذه القدرة اللغوية مما يحمل الناس على الاعتقاد فيما يقول المتكلم ، لاستنتاجهم من لهجته أن ما يقوله حق ، حتى لو كان غير صادق فى الواقع ونفس الأمر ، هذا إلى أن المتكلم بلهجة انفعالية ينجح فى إثارة شعور سامعيه ، ولو كانت حجته فارغة ، ولهذا يلجأ بعض الخطباء إلى أن يغمر سامعيه بصوته الجهورى دون أن تحوى عباراته شيئاً ذا بال (١) وإذا استعمل المتكلم العبارات الملائمة لموقفه وطبقته (من ريفى أو مدنى ، ومن شاب أو شيخ ، ومن رجل أو إمرأة ، والدالة على طريقته فى الحياة) ، فإنه يدل بها فى الوقت نفسه على خلقه ، وهذا مما يوحى بصدقة إلى الجمهور (٢) .

هذا ، والأمور الثلاثة السابقة — (الصحة والوضوح والدقة) — يجب أن تتوافر فى جميع أنواع الأسلوب ، على خلاف يسير فى قليل من الاعتبارات الخاصة بالشعر أو النثر . ولكن أسلوب الشعر يتميز عن النثر بشيئين آخرين : هما الوزن ، واستعمال المجازات ، وسنتحدث عن الأول على حدة ، أما الثانى فسنتحدث عنه فى ثنايا كلامنا فى الابتكار فى الكلام وطرقه الحقيقية والمجازية :

١ — أسلوب الشعر والنثر : لغة الشعر موزونة . وأوزان الشعر مختلفة ، ولكل وزن ما يلائمه من المعانى والأجناس الأدبية . وأما لغة النثر فليست موزونة . وينبغى ألا تكون الخطبة فى عبارات موزونة ، لأن الوزن يقضى — بمظهره المصطنع — على ثقة السامعين فى الخطيب ، ويصرف أنظارهم إلى شىء آخر فى نفس الوزن . ولكن ينبغى ألا تكون الخطبة خالية من الإيقاع rythme ، لأنه يساعد على

---

(١) نفس المرجع ١٤٠٨ أ س ١٠ — ٢٥ ، وفى هذا يتجلى ضيق أرسطو بالجمهورية وعقيلته التى كثيراً ما كثيراً ما تتأثر بما لا صلة له بالحجة والعقل ، وهذا ما عبر عنه فى غير موضع ، أنظر : الخطابة ، الفصل الأول من الكتاب الأول وكذا الفصل الأول من الكتاب الثالث ص ٧ — ٨ .

(٢) نفس المرجع ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٨ أ س ٢٦ وما يليه .

الإقناع . فالنثر إذن ينبغى أن يكون إيقاعياً وغير موزون (١) .

٢ — والنثر نوعان : مستمر مطرد ، أو مقسم متقابل . والأول ما ليست فيه وقفات طبيعية بين أجزائه التى لا يربط بينها سوى ألفاظ الربط ، من حروف العطف والتعليق . والموقف الطبيعى يأتى فى نهايتها . وهذا النوع من الأسلوب غير مستحسن ، لأنه يستمر غير محدود حتى النهاية . والمرء يجب أن يرى أمامه مواضع للوقف . وإنما يلهث الناس فى السباق قبل أن يروا الغاية ، ولكن حين يرونها يدأبون فى السير دون شعور بجهد . ولهذا يفضل أرسطو ، فى الخطابة ، العبارة المقسمة المتقابلة الأجزاء ، على أن يكون كل جزء منها غير طويل ، « بحيث يدركه الطرف بنظرة واحدة » : وهذا النوع من العبارة مستحسن سهل الاتباع . أما حسنه فلأن العبارة فيه محدودة ، يشعر السامع أنه أفاد من كل جزء من أجزائها ليصل إلى نتيجة من سماعها . وأما سهولة الاتباع فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة ، لأنها مقسمة إلى أجزاء ، فهى أشبه بالشعر فى تقسيمها العددى ، والشعر أسهل اتباعاً من النثر . على أن كل جزء من الأجزاء يجب أن يستقل بمعنى . ويجب كذلك ألا ينقطع فجأة بالإضافة إلى الجزء التالى. أى لا يكون الفرق بينهما كبيراً فى الطول ، كما فى هذا العدد لسوفوكليس : « هذه أرض كاليدون». ومن أرض بليونيز طالعتنا السهولة الباسمة عبر المضيق (٢) . فالجزء الأول من هذه الجملة قصير بالإضافة إلى الجزء الثانى ، وسوء التقسيم فيها قد يوقع فى لبس ، فيظن السامع أن كاليدون فى جزيرة بليونيز ، وليس كذلك .

والجملة ذات الأجزاء يجب أن تكون كاملة المعنى فى نفسها ، ومقسمة إلى أجزاء كل منها سهل المنطق فى نفس واحد (٣) . والجملة قد تكون بسيطة ، أى ذات جزء واحـــد . ويراعى فيها ، والحالة هذه ، ما يراعى فى أجزاء الجملة ذات الأجزاء من أنها لا تكون جد طويلة أو قصيرة ، إذ لو كانت بالغة الطول لتخلف عنها السامع ، يقف فجأة دون ما يتوقع ، فكأنه عثر وزن .

---

(١) نفس المرجع ، الفصل الثامن .

(٢) أنظر نفس المرجع ١٤٠٩ ب ، س ١٠ — ١١ ، هذا ويقصد أرسطو أن أجزاء الجملة تكون متقاربة فى الطول ، أما تساويها ففيه جمال آخر سيذكره فيما بعد .

(٣) لأن المقام مقام خطابة ، فيحسن أن يكون الجزء فى الجملة كذلك وهذا ما يمكن أن يستفاد منه فى الجملة المسرحية النثرية ، لنفس السبب .

ثم إن الجمل ذات الأجزاء على نوعين : إما مقسمة تقسيماً بسيطاً ، وإما متقابلة : والنوع الأول مثل قول الخطيب اليونانى إزوكراتس Isocrates : « طالما عجبت من الداعين إلى المجتمعات الشعبية ، ومن مؤسسى المبارزة فى الصراع » . والمتقابلة ما تضادت فيها الأجزاء بعضها مع بعض ، وقد تستخدم فيها كلمة من الكلمات رباطاً بين الأجزاء السابقة واللاحقة . فمثال ما استخدمت فيه كلمة صلة بين الأجزاء المتقابلة قول إزوكراتس : « لقد ساعدوا كلا الفريقين : لا من خلفوهم وراءهم فحسب ، بل ومن رافقوهم كذلك ، لأنهم منحوا هؤلاء أرضاً جديدة أوسع مما كانت لهم فى أوطانهم ، وتركوا لأولئك أرضاً فى أوطانهم تكفيهم (١) » . فى المثال كلمة « الفريقين » ربطت ما بين أجزاء الجملة . والكلمات المتقابلة هى : « خلفوهم وراءهم » ، فهى متقابلة مع « صاحبوهم » و « أوسع » متقابلة مع « تكفيهم » .

ومثال الجمل المتقابلة الأجزاء بعامة ، قول إزوكراتس أيضاً : « طالما حدث فى مثل هذه المشروعات أن يخيب العقلاء ، وينجح الحمقى » . وكذلك قول إزوكراتس « وقد منحتهم الطبيعة وطنهم ، ولكن القانون نفاهم منه » . فالأسلوب فى هذه الجمل السابقة حسن ، لأن المعانى فى الأفكار المتضاد تفهم فى يسر ، وبخاصة إذا وضع بعضها بجانب بعضها الآخر ، ولأن لها، والحالة هذه ، الطابع المنطقى للحجة . لأن وضع نتيجتين متضادتين فى المنطق بعضهما بجانب بعض ييسر عليك أن تحكم بأن إحداهما خاطئة . وهذا فى طبيعة التضاد .

ثم إن من تلك الجمل ما يتوافر فيه مع الأزدواج التكافؤ parisosis وذلك بتساوى الأجزاء فى الطول . ومنها ما يتوافر فيه أيضاً تشابه الأطراف Paromoeosis ، وهى ما كانت أجزاؤها متشابهة فى مطلع كل جزء أو فى مقطعة (٢) . والمتشابه فى

---

(١) إلى هذا يرجع ما نسميه اللف والنشر . فإن الكلمة التى كانت صلة بين السابق واللاحق من الجملة تضمنت إجمالا مفصلا بعد . ويطلق عليه كذلك الجمع والتقسيم ، وله أقسام ،ويتصل به ما يسمى التفريق : أنظر : يحى بن حمزة العلوى : الطراز ، ج ٣ ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ص ١٤١ — ١٤٤) .

(٢) راجع فى هذا كله الكتاب الثالث من الخطابة ، الفصل التاسع كله . وإلى هذا يرجع وجهان من وجوه البلاغة العربية هما المطابقة والإزدواج . أما المطابقة أو المقابلة فقد حفل بها أرسطو لإرتباطها بالحجة ، ولوضوح دلالة الجمل المشتملة عليها . راجع هذا الكتاب ص ١١٩ — ١٢٠ — وقد تحدثت عنها كتب البلاغة العربية منذ قدامة الذى يسميها مقابلة ، ويعرفها بأنها « وضع الشاعر لمعان يريد التوفيق بين بعضها وبعض الموافقة أو المخالفة . فيأتى فى الموافق بما يوافق وفى المخالف بما يخالف على الصحة ، أو يشرط شروطاً ويعدد أحوالا يخالف بضد ذلك » . (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، الطبعة السابقة ص٧٩) ويمثل له فى الشعر : =

كلمات الختام هى ما يمكن أن تسميها مسجوعة الأجزاء (١) .

هذا ما يخص أسلوب النثر ، من حيث الإيقاع وما يتبعه من وجوه الصنعة البلاغية . أما ما يخص الأسلوب من وجوه المجاز ومواضع استعماله ، فهى أمور مردها إلى الإبتكار ، وإلى الناثر أو الشاعر .

وإذا حديث ساءنى لم أكتئب   وإذا حديث سرنى لم آشر

وكذا :

تقاصرن واحلولين لى ، ثم إنه   أتت — بعد — أيام طوال أمرت

ويتصل بكلام أرسطو ما يسمى باللف والنشر ، كما سبق أن أشرنا ، ثم التكافؤ فى الشعر على حسب ما يرى قدامة ، حين يأتى الشاعر بمعنيين متكافئين أو متقابلين سلباً وإيجاباً أو غيرهما من أقسام التقابل ، مثل :

حلو الشمائل وهو مر باسل   يحمى الذمار صبيحة الازهان

ومثل :

حلماء فى النادى إذا ما جئتهم   جهلاء يوم عجاجة ولقاء

ومثل :

وكيف يساوى خالداً أو ينال   خميص من التقوى بطين من الجمر

(أنظر المرجع السابق ص ٨٥ — ٨٦) .

وأما الإزدواج فى النثر فأول من فطن له الجاحظ ، وأورد له أمثلة كثيرة : (البيان والتبيين طبعة السندوبى ، ج ٢ ص ٦٤) ؛ ولكن أبا هلال عقد له فصلا خاصاً فى الصناعتين ، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء فى الطول أو متقاربها ، وينبغى أن يكون الجزء الأخير هو الأطول ، سواء أكان الجزآن مسجوعين أم لا ، وفصل مع ذلك الأجزاء المسجوعة . ومثل له فى القرآن : « ولسمّ بأخذيه ، إلا أن تغمضوا فيه » ، « وأنه هو أضحك وأبكى ، وأنه أمات وأحيا » (أنظر الصناعتين لأبى هلال العسكرى طبعة القاهرة ١٣٢٠ هـ ص ١٩٩ — ٢٠٣) .

ويلتحق به التشطير ، ويراد به توازن المصراعين فى الشعر ، وتعادل أقسامها ، وأمثلته كأمثلة الإزدواج فى النثر ، كقول الشاعر :

شوق إليك تفيض منه الأدمع   وجوى إليك تفيض عنه الأضلع

(المرجع السابق ص ٣٢٧ — ٣٢٨) .

(١) يفهم من عرض أرسطو لخصائص النثر على نحو ما فعلنا أنه لا يحفل بالسجع كثيراً كما حفل بالمطابقة والازدواج . وقد خص الجاحظ باباً تحدث فيه عن السجع ، فذكر أن الحفظ إليه أسرع ، والآذان إليه أنشط . (البيان والتبيين الجزء الأول ، طبعة السندوبى ص ٢٣٢ — ٢٣٦) . ويعد عبد القاهر الجرجانى السجع والازدواج من الأمور التى تعتمد عليها الخطابة . وإن كان يؤثر الازدواج على إلتزام السجع إلا ما جاء منه عفواً (راجع : عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٨ — ١٠ ، وكذا دلائل الإعجاز لنفس المؤلف ، طبعة المنار ، القاهرة ١٣٣١ هـ ص ٤٠١ — ٤٠٣) .

٢ — الابتكار فى الأسلوب : وهو مصدر عن موهبة طبيعية أو طول مران . وخير الكلام ما نقدر به على الظفر بأفكار جديدة فى يسر . والكلمات الغريبة تروعنا ولا تفيد ، بل قد تدخل فى باب العجمة إذا كثرت فى الكلام . والكلمات المبتذلة لا تثير إلا ما سبق أن علمناه ، والمجاز هو خير ما نقف به على أفكار جديدة . فعندما يدعو الشاعر الشيخوخة : « الغصن الذابل » يثير فيها فكرة جديدة ، وحقيقة جديدة ، بواسطة مبدأ مشترك بين الأمرين هو وجه الشبه (١) . « والمجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية ، لا يكسبه إياها شيء آخر (٢) » .

ويعرف أرسطو المجاز بقوله : « والمجاز نقل إسم يدل على شيء إلى شيء آخر . والنقل يتم إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل . وأعنى بقولي من جنس إلى نوع ما مثاله : « هنا توقفت سفينتى » ، لأن « الإرساء » ضرب من « التوقف » . وأما من النوع إلى الجنس فمثاله : « « أجل ، لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة » ، لأن « آلاف » معناها «كثير » » ، والشاعر استعملها مكان « كثير » . ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله : « استنفذ حياته بسيف من نحاس » و « وعندما قطع بكأس متين من نحاس » . لأن « استنفذ » هنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « استنفذ » ، كلتاهما تدل على انتزاع الأجل .

« وأعنى — بقولى : « بحسب التمثيل » — جميع الأحوال التى فيها تكون نسبة الحد الثانى إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث ، لأن الشاعر سيستعمل الرابع بدلا من الثانى والثانى بدلا من (٣) الرابع . وفى بعض الأحيان يضاف الحد الذى تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز . ولإيضاح ما أعنى بالأمثلة أقول: إن النسبة بين الكأس وديونيسس Dionysus هى نفس النسبة بين الترس وأرس Ares (أرس إله الحرب عند اليونان ، وديونيسس (٤) إله الخمر) . يقول الشاعر عن الكأس إنها « ترس ديونيسس » ، وعن الترس إنها « كأس أرس » . وكذلك النسبة بين

(١) الكتاب الثالث من الخطابة ، أو الفصل العاشر .

(٢) نفس المرجع ١٤٠٥ أ ، ١ — ١٠ .

(٣) الحياة والشيخوخة حدان ، وكذلك النهار والعشية ، ونسبة ثانيهما — وهو الشيخوخة — إلى الحياة كنسبة الربع — وهو العشية — إلى النهار . والشاعر يستعمل الرابع بدلا من الثانى فيقول : عشية الحياة بدلا من شيخوخة الحياة ، كذلك يستعمل الثانى بدلا من الربع فيقول : شيخوخة النهار بدلا من عشية النهار .

(٤) ديونيسس يبدوا أحيانا فى شكل تمثال فى يده كأس كبيرة كأنها درع صغيرة مستديرة .

الشيخوخة والحياة هى بعينها النسبة بين العشية والنهار . ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادوقليس إنها « شيخوخة » النهار ، وعن الشيخوخة أنها « عشية الحياة » ، أو « غروب العيش » . . ويمكن أيضاً استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة أخرى . فبعد الدلالة على شىء باسم يدل على آخر ، تنكر صفة من الصفات الخاصة بهذا الأخير ، فمثلا : بدلا من أن نقول عن الترس إنه « كأس أرس » ، نقول عنه إنه « كأس خمر (١) » .

والمجاز ذو قيمة كبيرة فى الشعر والنثر ، ولكن الكتاب أحوج إليه من الشعراء ، لأن مواردهم الأخرى فى الأسلوب أنضب من موارد الشعراء (٢) :

ومع أن أرسطو يعرف المجاز بما يجعله قريباً مما نطلق عليه « الاستعارة » ، فإن فى الأمثلة التى ذكرها ، ، وفى المعانى التى أوردها ، ما يدل على أنه يريد منه كل ما يتجاوز التعبير الحقيقى البسيط ، فهو أقرب معنى إلى المجاز بعامة :

فالتشبيه : « استعارة ، والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف . فإذا قلت إن أخيلوس « كر على الأعداء أسداً » كان فى قولك تشبيه ، وإذا تحدثت عنه فقلت : « وثب الأسد » كان استعارة . وللتشبيهات فائدة فى الشعر والنثر ، ولكنها بالشعر أليق . ويستخدم التشبيه فيما تستخدم فيه الاستعارة ، لأنهما متحدان فيما عدا ما ذكرنا من فرق . وهذه بعض أمثلة للتشبيه . تحدث أندروسيون عن إدريوس Idrieus فقال إنه كان مثل كلب الصيد الثائر أطلق من قيده ، فهو منقض عليكم يعضكم ، فكان إدريوس مثال المتوحش الذى فك عنه قيده » . . ومنه تشبيه أفلاطون : « إن هؤلاء الذين يسلبون الموتى يشبهون الكلاب ، يعضون الحجارة التى يرمون بها ، دون أن يمسوا الرامى » . وكذلك فى تمثيل أفلاطون لشعر الشعراء بأنه : « يشبه أناساً يعوزهم الجمال ، ولكن فيهم طراوة الشباب ، فإذا ذبلت هذه الطراوة ضاع كل

---

(١) أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٧ ب ، س ٦ — ٣٢ ، وكلام أرسطو يشمل كثيراً من ضروب الاستعارة العربية وترشيحاتها .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٥ أ س ٤ — ٣ ، ويريد أرسطو بالشعراء شعراء المسرحيات والملاحم ، لأن مواردهم الأخرى كثيرة فى الحكاية وفى وحدتها وفى الشخصيات والمواقف وهذا ما يؤكد أن أرسطو إنما كان يعنى الشعر الموضوعى لا الغنائى . كما سبق أن أكدنا ذلك ، أنظر ص ٤٥ — ٤٨ .

ما فيهم من رونق، وكذلك الشعر إذا حول إلى نثر (١) » . . وقد قال دءوستيس Demosthenes عن الأثينيين إنهم كمن أصابهم دوار البحر فوق ظهر السفينة . . وكل هذه الأفكار يمكن أن يعبر عنها بالتشبيه أو الاستعارة . . ولكن الاستعارة التناسبية proportional metaphor أو (التشبيه التناسبي) يمكن أن تطبق بالتبادل على كلا المشبه والمشبه به ، « مثلا إذا قلنا : إن كأس الشراب يشبه الدرع بالنسبة إلى ديونيسس، أمكن أن يسمى الدرع كذلك كأس شراب أرس (٢) » .

والتشبيه أقل أثراً من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحده المشبه بالمشبه به ، ولذا يقل اهتمام السامع به . لأن القول — كقوة الحجة — يكون على قدر سرعة الإفادة . وينبغي أن تضع الكلمات النظر أمام عيوننا ، فنرى بها الحوادث تسير ، دون أن تقتصر على وصف جانب من الجوانب (٣) . وخير التشبيهات ما يمكن قلبه على نحو ما سبق فى التشبيه التناسبي (٤) .

والاستعارة : أقوى أثراء من التشبيه ، ولكن يجب ألا تكون بعيدة المنال ، فلا ينبغى أن يبالغ المرء فى البحث عنها حتى تبدو غريبة . ويجب كذلك ألا تكون واضحة كل الوضوح ، وإلا كانت عديمة الأثر ، لأن الناس لا يهتمون بالأقيسة الواضحة كل الوضوح ، وهى التى يعرفها كل الناس ولا تحتاج إلى بحث ، كما

---

(١) أنظر الجمهورية لأفلاطون ، الكتاب العاشر ٦٠١ ب ، ومعلوم أن أفلاطون حمل على الشعراء فى جمهوريته ، سبق أن أشرنا إلى ذلك ص ٢٥ — ٢٨ من هذا الكتاب .

(٢) لفهم هذا المثال راجع ص ١٢٣ من هذا الكتاب ، وراجع فى هذا كله الفصل الرابع من الكتاب الثالث من الخطابة أرسطو . والتشبيه التناسبى وهو ما يسمى فى البلاغة العربية « قلب التشبيه » أو « غلبة الفروع على الأصول» « أو « الطرد والعكس » كتشبيه الخد بالورد ، ثم تشبيه الورد بالخد ، وكتشبيه العيون بالنرجس ، ثم النرجس بالعيون ، ذلك أنهم يجعلون الأصل ؟ التشبيه فرعاً ، والفرع أصلا ، التماساً للطرافة . (راجع الخصائص لابن جنى ، مطبعة الهلال ١٣٣١ هـ — ١٩١٣ م ج ١ ، ص ٣٠٨ ، والمثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير طبعة بولاق ١٢٨٢ هـ ص ٢٤٩ ، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى طبعة رشيد رضا ١٣٥٨ — ١٩٣٩ م ص ١٧٧ — ١٩٦) ومن الأمثلة لهذا القلب شعر مصطفى صادق الرافعى :

تقاسمت الحسن الإلاهى ، وانثنى يقاسمها ، فالأمر بينهما أمر
فللشمس منها طلعة الحسن مشرقا وفيها من الشمس التوقد والجمر
فللظبى منها مقلتاها وجيدها وفيها من الظبى التلفت والذعر

(٣) الخطابة لأرسطو ١٤١٠ ب ، س ١٦ ؛ ٢٠ ، ٣٣ — ٣٥ .

(٤) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٤ وما يليه .

لا يلقون بالا إلى ما هو غريب بعيد المنال . وإنما يهتمون بسماع الأفكار التى نحيط بها بمجرد سماعها ، وليست معروفة من قبل أو ليست حاضرة فى الذهن (١) .

وتزيد الاستعارة حسناً إذا توافر فيها — مع ما ذكرنا — « التضاد والتمثيل » ، والتمثيل يكون على نحو ما ذكرنا فى التشبيه ، أى يثير المنظر أمام عيوننا . والتضاد يضيف إلى الصورة ، ويساعد على الحكم بين الصورتين ، إذ أنهما تؤديان معنيين متقابلين . ومن بين الأمثلة التى يذكرها أرسطو ما قيل فى خطب الرثاء لمن سقطوا فى ميدان الحرب من الأثينيين : « ينبغى لليونان أن تقطع شعورها حول قبور من سقطوا فى حرب سلاميس ، إذ أن حريتها وشجاعتها دفنتا فى نفس القبر » . ثم يقول أرسطو : « ولو أن المتكلم هنا اقتصر على قوله . كان من الصواب أن تبكى اليونان بعد ما قبرت شجاعتها ، لكان فى قولى استعارة ، واستعارة تمثيلية (تصويرية) ولكنه بهذا الأزدواج فى قوله : « شجاعتها » و « حريتها » ، قد صور نوعاً من التقابل يضيف جديداً على الاستعارة . . وفى مثل قولنا : « أينع شبابه » استعارة فيها مبدأ الحياة والحركة . وأقوى منه ما قاله ليكوليون Lycoleon عن القائد شبرياس، Chabrias : « ولم يحترموا حتى تمثاله النحاسى ، الذى قام يشفع له هناك » . فنى هذا القول استعارة حية ، فشابرياس فى خطر ، وتمثاله يشفع له ، هذا الشىء الذى لا حياة فيه ، يصبح حياً يقص أمجاده على مواطنيه . وفى هذه الاستعارات نرى الأشياء فى صورة حركة وحياة ، كأنها مصورة تتحرك أمام عيوننا (٢) ، وهو ما يزيد المعنى قوة تصوير .

وكان من دأب هوميروس فى أسلوبه أن يهب الحياة مالا حياة فيه . وفى عباراته تتجلى حيوية التصوير وقوته . ومن الأمثلة التى يذكرها أرسطو عن هوميروس قوله : « طار السهم » و « نفذ سنان الرمح المجنون فى عظام صدره » و « إلى قاع الوادى سرعان ما قفز ذلك الحجر القاسى الذى لا يستحى » . والمثال الأخير فى وصف حجر

---

(١) نفس المرجع ١٤١٠ ب س ٢٠ — ٢١ .

(٢) راجع فى هذا كله الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل العاشر وأوائل الفصل الحادى عشر . ويمثل أرسطو للاستعارة التى يعوزها التصوير والحركة بقولنا فى رجل خير إنه متكامل الجوانب ، لأن هذا يتضمن تشبيه الرجل بمربع كامل الأضلاع . أنظر أرسطو المرجع السابق ، ١٤١١ ب ، ٢٥ — ٣٨ .

سيسيفوس Sisyphus (١) . وفيه استعارة تناسبية (٢) ، لأن نسبة الحجر إلى سيسيفوس كنسبة من لا رحمة عنده إلى الضحية التى يصليها عذاباً دائماً . وكثيراً ما يصور هوميروس ما لا حياة فيه فى صورة الحى ، كما فى الأمثلة السابقة ، وكذلك هذا المثال لهوميروس فى أمواج البحر : « محدودبة فى زوبانها البيض ، أفواجاً تندفع فى إثر أفواج دون انقطاع (٣) » . وفى هذا كله يتجلى معنى التصوير البلاغى ، أى تمثيل الشىء أمام عيوننا كأنه يحدث ويتحرك ، وهو المعنى « الدرامى » فى التصوير فى الاستعارة والتشبيه على سواء ، وهو ما نطلق عليه التمثيل (٤) .

---

(١) فى الأساطير اليونانية أن سيسيفوس كان ملكاً طاغية ، فحكم عليه فى الجحيم بأن يدفع حجراً كبيراً لى أعلى ليصعد به قمة جبل . وكلما وصل الحجر إلى القمة تدحرج وحده ونزل إلى الأسفل . فيدفعه سيسيفوس من جديد . وهكذا يكون عقاب سيسيفوس أبدياً ، وقد صار هذا مثلا لمن يبذل مجهوداً شاقاً لا نتجة له . أنظر : Homer, Odssey Xi, 958

(٢) الإستعارة التناسبيه كما يشرحها أرسطو أقرب ما تكون إلى الاستعارة المكنية فى البلاغة العربية القديمة ، فى مثال أرسطو السابق نقول أنه شبه الحجر بإنسان قاس لا قلب عنده ، وحذف الإنسان ورمز إليه بشئ من لوازمه هو القسوة . لكن الاستعارة المكنية فى العربية مراعى فيها اللفظ الذى تجرى فيه ولذا كانت الحدود بينها وبين الاستعارة التصريحية غير فاصلة دائما . إذ يمكن فى مثال أرسطو أن نعتبره استعارة فى القسوة ، ولكنه إجراء لا يعطى المعنى قوة التصوير المرادة .

(٣) أنظر : Homer : Iliad VIII, 299 أرسطو : المرجع السابق ص ١٤١١ — ١٤١٢ ، وهذه الأمثلة يدخلها أرسطو فى الاستعارة ، وتطلق عليها البلاغة الحديثة إسم « التشخيص » persification لأن لهـا خصائص تتصل بالحالات العاطفية ، وبها تتميز عن الاستعارة ، وقد قلنا شيئاً عن هذا « التشخيص» فى كتابنا : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، وسنشرح هذه الحالات فى كتابنا : علم الأسلوب أو البلاغة الحديثة ، وقد فطن عبد القاهر الجرجانى لشئ من هذا القبيل تكلم عما ينزل منزلة العاقل ، ورأى أنه جدير بأن يفرد له باب . (أنظر عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، طبعة رشيد رضا ، ص ٣١ — ٣٢) .

(٤) وقد رأينا كيف أن أرسطو يرى أن أنواع المجاز ينبغى أن تمثل أمام عيوننا المنظر ، وتصوره يفيض بالحياة والحركة ، وقد فطن لهذه المعانى عبد القاهر الجرجانى فيما سماه التمثيل فى التشبيهات والإستعارات ، وهو تمثيل المعانى المعقولة محسوسة حية ، ولذا يقرن التمثيل فى كلامه بالتصوير ، ويشرح وجه الحسن فى قول الشاعر :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على المـاء خانته فروج الأصابع

بأنه ينقل الخبر إلى العيان ، فتعمل المشاهدة أثرها فى تحريك النفس ، ويضرب لذلك مثلا كأنه شرح الكلام أرسطو : بأنه لو كان الرجل مثلا على طرف نهر ، فأدخل يده فى المـاء وقال : أنظر ، هل حصل فى كفى من المـاء شئ ؟ كان لذلك ضرب من التأثير الزائد على القول والمنطق ؛ وكذلك التمثيل فى الاستعارة . ويرى أن الجمع بين الشكل وهيئة الحركة مما يزيد الكلام حسنا فى التشبيه والاستعارة . ويمثل فى الاستعارة بقول الشاعر :

والاستعارات — كما سبق — مأخوذة من أشياء متشابهة . ولكن ينبغى ألا يكون وجه الشبه واضحاً كل الوضوح فى الاستعارة والتشبيه على سواء ، بل يدرك بالتأمل ، شأن الفيلسوف الذى يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة . وذلك كما يقول الفيلسوف الفيثاغورى أرشيتاس Archytas على سبيـــل التشبيه : « إن القاضى كالمحراب فى المعبد ، فى أن المظلوم يلجأ إلى كليهما آملا فى الإنصاف » . وعلى سبيل الاستعارة يقول الخطيب اليونانى إزوكراتس — فى كلامه عن السلطات — إنها « متعادلة » ، إذ هو بهذا القول يوحد بين شيئين هما فى الحقيقة متباعدان كل التباعد ، وهما : التساوى بين سطوح الأشياء المحسوسة ، والتساوى بين القوى السياسية (١) .

هذا ، والأمثال استعارة ، لأنها استعارة حالة من نوع إلى نوع ، كأن تقول فى رجل أراد أن يجلب لنفسه نفعاً بعمله فكانت عاقبته الخسران : « رجل الكرباتوس Carpathus وأرانبه (٢) » .

ويعد أرسطو المبالغات الناجحة من باب الاستعارات . ويمثل لها بقول هوميروس (Hilad, ix 385) : ... على الرغم من أنه أعطانى كثيراً كالتراب أو كرمل البحر . » ويقول هوميروس أيضاً (Hild, ix 388-390) « أما تلك حفيدة أتريوس ، فلن أتزوج منها أبداً ، نعم ، على الرغم من أنها أجمل من أفروديت الذهبية . . » . والمبالغات — فى رأى أرسطو — أليق بالشبان ، لأنها تصور خلق الحماسة ، ولهذا كثيراً ما تستخدم للدلالة على الغضب ، وهى لذلك لا تلائم الشيوخ (٣) .

= إذ هم ألقى بين عينيــه عـــزمه ونكب عن ذكــر العــواقب جــانباً

ثم يقول : إنه « أراك العزم واقفاً بين العينين ، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك باباً من العين » .
(أنظر : عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، نفس الطبعة السابقة ، ص ٩٦ — ١٠٨ وص ١٥٧ — ١٦٠) .

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٢ أ س ٩ — ١٨ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٨ ، وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب فى الجزيرة أرانب بغية النفع ، فكانت سبب الطاعون ، وفى كتب البلاغة العربية أن المثل استعارة لأن مضربه مشبه بمورده . كأن تقـــول لمن ضيعوا الفرصة على أنفسهم ثم جاءوا يطلبونها بعـــد أوانها : « الصيف ضيعت اللبن » (بكسر التاء) ، لأنه فى الأصل خطاب امرأة كانت زوجا لرجل موسر ، فكرهته ، فطلقها ، فتزوجت بمملق ، وأرسلت تستجدى زوجها الأول ، فقال ، هذه الجملة لها ، فصارت مثلا لمن ضيع الشئ فى وقته ، وجاء يطلبه بعد فواته .

(٣) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٢٠ وما يليه ، ولا ينبغى أن يغيب عن أذهاننا أن أرسطو يتكلم هنا فى الأسلوب ، فهو لا يقصد مطلقاً المبالغة التى تصل إلى حد تزييف الحقائق ، وإلا كان هذا ضاراً بالتصور ،—

ومما يستملحه أرسطو فى الأسلوب ، ويعطيه قيمة المجاز ، الإلغاز : وهو أن تركيب ألفاظ لا تتفق مع بعضها البعض تؤدى معنى صحيحاً (١) . ومنه أن تذكر

= وقد سبق أن بينا معنى المستحيل فى الشعر ومتى يجوز لشاعر أن يصوره ، بحيث لا يضر بتصوير الحقائق ، وبحيث يزيد فى قوة المحاكاة من جانبها الفنى ص ٥٦ — ٦٠ من هذا الكتاب . ويتحدث أرسطو فى الخطابة فى مواضع التفخيم والتعظيم والتحقير فى الخطابة الاستدلالية ، فيقول مثلا : المدح خطاب يكشف عن عظمة فضيلة من الفضائل ، فيجب أن يبرهن فيه على أن الأعمال فاضلة . . ومن وسائل التعظيم مثلا بيان أن الممدوح هو الوحيد الذى فعل النبيل ، فيأخذ الحجج من الملابسات والاعتبارات الخاصة بزمن الفعل ، وما أثار العمل فى خيال من شاهدوه من آيات الهمة والشرف . . ومما يعين الخطيب فى هذا مقارنة ممدوحه بالمشاهير من الناس إذا أمكن . وإلا قارنه بمن لهم اعتبـار بحيث يكون مساوياً لهم . (أنظر الخطابة : ١٣٦٧ ب — ١٣٦٨ أ) ، وقد سبق أن شرحنا صلة الشعر الوثيقة بالحقيقة ، وادراك أرسطو لوظيفة الأدب واللغة وفنونها عامة ، أنظر صفحات ٣٤ — ٣٩ ، ٣٦ — ٣٩ ، ٥٤ — ٥٥ ، ٧٢ — ٧٧ من هـذا الكتاب وهذا الإدراك مخالف تماما لمـا فهمه النقاد العرب من مدح أرسطو للمبالغة ، لأن لأرسطو إنما قصد إلى تصوير إحساس أو شعور خاص بمعنى جزئى ، أى الإيحاء بقوة المعنى فى نفس القائل ، قوة تؤديها المبالغة خير أداء ، والمبالغة خير أداء ، والمعنى فى ذاته بعد ذلك صحيح إذا روعيت مـلابساته ، فى الأمثال التى ذكرها أرسطو يريد هوميروس فى المثـال الأول كثرة العطاء . حتى أن العدد يضيق به ، فيعبر عن تلك الكثرة بالتراب أو برمل البحر ، وفى المثـال الآخر يريد القـائل أنه لا يتزوج من تلك الفتاة ولو كانت أجمل من أفروديت . أين هذا من مبالغات بعض شعراء العرب التى يمتدحها النقـاد والتى تشوه الحقائق أحيانا فى تصوير قوة المـمدح أو شجاعته بصور لا نصيب لها من الصحة . على أننـا سبق أن قلنا أن أرسطو إنما عنى ، فى كل ما كتب عن الشعر ، الشعر الموضوعى لا الغنائى .

وعلى ذلك فالاستشهاد بما ورد فى كتاب فن الشعر على تبرير التناقض فى كلام شاعر فى موقف ، أو على الغلو فى التعبير ، خلط و قصور ، لأن أرسطو لم يقصد فى شعره إلى شئ من ذلك ، وإنما تحدث عن المبالغة الفنية فى الخطابة فقط كما شرحنا . وعلى هذا نعـد كلام قدامة بن جعفر فى استحسانه المبالغة واشاراته إلى استحسان شعراء اليونان لهـا وأنهم قالوا : أصدق الشعر أكذبه ، غير صحيح الإسناد إلى أرسطو اطلاقاً . (راجع نقـد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٣٧) ويتبعه أبو هلال العسكرى فى استحسانه الغلو : وهو ذوق العرب فى المديح . حين يضفون على المدح ما يجافى الحقيقة ، فى المواقف التى لا تنم عن شعور صادق ، وإنما تدل على مجرد وهم على ذوق سقيم ، مثل :

فتى لو ينـادى الشمس ألقت قناعهـا   أو القمـر السـارى لألقى المقـالدا

(أبو هلال : الصناعتين ص ٢٨٠ — ٢٨٧) .

ويشرح عبد القاهر الجرجانى رأى من يرى أن خير الشعر أكذبه ، ويفسر ذلك بأن الشعر لا يلتزم حدود المنطق بإقامة البراهين على ما يقال ، إذ الشعر من حيث هو شعر لا يكتسب فضلا ونقصاً ، وانحطاطاً وإرتفاعاً ، بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بنقص أو عار ، ويعارضه بالرأى الذى يزن الشعر بميزان الصدق ، وبعد أن يبين حجج الرأيين ينتصر للرأى الأخير ، (راجع أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى ، طبعة رشيد رضا ، ص ٢٢٥ — ٢٢٨) ، وكل هذا لا سبيل إلى أرسطو إلا فى حدود ما ذكر فى الخطابة فقط على نحو ما شرحناه .

(١) أنظر الشعر ١٤٥٨ أ س ٢٢ — ٣٥ .

كلمة ذات معنيين مرتين فى جملة ، بحيث يراد بها فى المرة الأولى معناها المتبادر ، وفى المرة الثانية معناها الخفى . مثل كلمة arke لها معنيان : امبراطورية وبدء ، وذلك فى قول إزوكراتس . إن إمبراطوريتهم arké كانت بدء arké متاعبهم » . ومثل قول الشاعر أنا كساندريس anaxandres : « الموت أجـدر بك ، قبل أن تأتى أفعالا تجعله أجدر بك » . فإن معناه أنه ينبغى أن يموت المرء قبل أن يأتى أفعالا محرمة تجعله يستحق عليها الموت . وهنا فرق بين الجدارة الأولى لأن معناها اللياقة ، على حين الجدارة الثانية معناها استحقاق عقوبة ، وكذلك فرق بين الموت بمعناها الأول وبمعناها الثانى ، فالأول موت طبيعى ، والثانى هو القتل عقوبة . ويجب أن تقوم قرينة على المعنى المراد ، وأن تكون العبارة قصيرة ، وينبغى أن تشتمل على طباق ، لتفيد فكرة طريفة سريعة المأخذ ، ولتكتسب حيوية وقوة (١) .

هذا ، وأسلوب الخطابة يختلف عن أسلوب الكتابة . فالأول يعتمد على فن الإلقاء ، ولذلك كان أكثر قبولا للطابع « الدرامى » ، وكثيراً ما يهدف لإثارة الانفعال وتصوير الأخلاق . أما أسلوب الكتابة فهو أكمل ، ولو أن الخطب كتبت لبدت أقل قيمة فى الأسلوب ، لأنها تفقد بعض مقوماتها التى يعتمد عليها فى إثارة الشعور ، من مثل فن الإلقاء وما يتبعه من تغير نبرة الصوت . ولهذا كان من المألوف فى الأسلوب الكتابة التكرار وفصل الجمل ، بدلا من وصلها فى الأسلوب الكتابى ويصحب هذا التكرار والفصل تغير فى نبرة الصوت بحيث تناسب المقام ، ويقصد بها التأثير عن طريق « درامى » ، مثل : « هذا هو الفاجر من بينكم ، الذى غرر بكم ، الذى خدعكم ، الذى قصد إلى خيانتكم إلى أقصى حدود الخيانة » . وكذا الشأن فى الجمل المفصولة ، مثلا : « أتيت إليه ، رجوته » . مثل هذه الجمل يجب أن تمثل ، لا أن تلقى مجرد إلقاء بصوت رتيب . وعلى الرغم من أنها تحتوى على فكرة واحدة ،

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٢ ب ، وقد انتفع بهذا قدامة بن جعفر ، وهو من أوائل من تأثروا بأرسطو من العرب ، فهو يفرد باباً للألغاز ، ويرى أنه رياضة الفكر فى تصحيح المعانى ، وإخراجها على المناقضة والفساد إلى معنى الصواب والحق ، مع الفطنة فى ذلك ، أو استنجاد الرأى فى استخراجه ، ويمثل له بقول الشاعر بقول الشاعر :

رب ثـور رأيت فى جحـر نمـل ونهـار فى ليـلة ظلمـاء

والمراد بالثور قطعة جبن ، وبالنهار فرخ الحبارى . وهو لا يشترط فيه ما اشترطه أرسطو ، وبهذا ينحو به إلى التلاعب بالألفاظ ، وموارأة القصد عندما يرمى المتكلم إلى التعمية فى كلامه ، (نقد النثر ص ٦٧ — ٦٩) .

فهى توحى مع ذلك بأن أشياء كثيرة قد فعلت . فكما أن الوصل يدخل جملا كثيرة فى حكم واحد ، يفعل الفصل عكس ذلك ، فيوحى بأن الشىء الواحد أمور متعددة ، فيجعله أكثر أهمية . فإذا قال الخطيب مثلا : « أتيت إليه ، تحدثت معه ، توسلت إليه » ، ظن السامع أنه قد قام بأمور متعددة ، فإذا عقب الخطيب بعد ذلك : لكنه لم يلق بالا إلى شىء مما قلت » ، أحدثت الجملة الأخيرة أثراً أقوى نتيجة لدى السامعين . وإلى هذه الوسائل الخطابية جرى هوميروس فى شعره حين قال :
نيريوس (١) قاد كذلك من سيمويس (٢) Simois ثلاث سفن محكمة الصنع .
نيريوس بن أجلايا .Aglaia (٣) ، وابن كاروبوس Charpus ذى الوجه المنير .
نيريوس أتى رجل فى كل ما أنجبت سواحل طروادة (٤) » .

ووسائل هوميروس الخطابية فى المثال السابق هى الفصل ، وتكرار نفس الإسم . وإذا قام المرء بأفعال كثيرة ، تبع ذلك إسمه مرات كثيرة ، ولهذا يفكر الناس ، إذا ذكر اسم إمرىء مرات كثيرة ، أنه قام بأفعال كثيرة . وبهذه الوسيلة رفع هوميروس فى مثاله السابق من شأن نيريوس ، وخلد ذكراه ، على الرغم من أنه لم يذكر عنه كلمة واحدة فى أشعاره فى غير الموضع السابق .

والخطابة القضائية أقل أنواع الخطابة حاجة إلى وسائل الصنعة الخطابية ، ولذا كان أسلوبها أقرب إلى الأسلوب الكتابى ، وبخاصة إذا كانت موجهة إلى قاض واحد . وإنما يحتاج إلى الصنعة الخطابية فى الخطابة المتوجه بها إلى الجماهير ، لأن المعنى « الدرامى فيها أظهر ، ولذا تتطلب إجادة الإلقاء وجهارة الصوت (٥) .

---

(١) نيريوس Nerius إله البحر ، يصور فى صورة رجل هرم ، حلو الشمائل محب للسلام والعدل ، وبناته يسمين النيريين ، وهن عرائس البحر . وله القدرة على تشكيل نفسه بأشكال مختلفة ، أنظر : L. Commelin : Mytologie Grecque et Romaine, P. 129 - 130

(٢) فرع من فروع نهر اكزانته Xanthe فى آسيا الصغرى ، المرجع السابق ص ١٥٩ — ١٦٠ .

(٣) من بنات جوبيتر فى الأساطير الإغريقية ، ومعناها باليونانية « المشرقة » ، وهى إحدى ثلاث بنات (الأخريان هما : تالى Thalie وافروسين Euphrosyne) وهن يمثلن الجمال والأناقة ، ويصورون فى صور فتيات جميلات عرايا من الثياب ، فى يد إحداهن وردة ، وفى يد الثانية زهرة نرد للعب ، وفى يد الثالثة غصن ريحان (المرجع السابق ص ٨٨ — ٨٩) .

(٤) انظر : Iliad II, 671 - 73

(٥) سبق أن ذكرنا أن أرسطو يعد الجماهير فى مستوى ثقافى أقل مما عليه الصفوة ، ولذا يسهل التأثير فيها بوسائل الإيحاء والصناعة الخطابية ، ولهذا لا يناسبها الأسلوب الكامل المفصل ، راجع فى كل ذلك أرسطو : الخطابة ١٤١٣ ب .

وما ذكرناه — قبل — من وجوه بلاغية ووسائل خطابية — ومنها الإيقاع فى النثر ، وحسن اختيار الكلمات بحيث تكون مؤلفة من كلمات مألوفة يداخلها من آن لآخر كلمات نادرة — كل هذا هو ما يقف عليه جمال الأسلوب ، هذا إلى ما ذكر قبل خاصاً بصحة الأسلوب ودقته ووضوحه . ويجب ألا يقصر الأسلوب عن المعنى المراد فيكون مقتضياً ، وألا يطول دون فائدة فيؤدى إلى الغموض لأن كلا الأمرين يضران بدقة الأسلوب التى تحدثنا عنها فيما سبق ، على حسب ما ذكره أرسطو (١) .

وقد أورد أرسطو — فى ثنايا حديثه عن المسائل السابق ذكرها — نصائح قيمة تمت بصلة إلى الوسائل الخطابية ، وينبغى أن نشير هنا إلى شىء منها .

فقد تتولد فى الجماهير مشاعر بوسائل يستخدمها كتاب وخطباء ، وقد يسيئون استخدامها إلى ما يصل إلى حد النفور منها والضيق بها ، كأن يقولوا : « من ذا الذى لا يعرف هذا ؟ » ، أو « معلوم لكل إنسان . . » ، فيخجل السامع من جهله فيقاسم الخطيب رأيه ، ليشاركه فى معرفة ما يعلمه كل الناس (٢) .ويحبذ أرسطو الإفادة من طريقة شـاعر الملاحم اليونانى أنتيماكوس Antimachus — وطريقته هى أنه حين يصف شيئاً يعدد الصفات التى ليست فى نفس الشىء . وبهذه الوسيلة يجد الخطيب دائماً ما يقوله حين يقارن حاله وحال الآخرين ، فينفى الصفات الطيبة أو الخبيثة حين يصف خصمه أو نفسه على حسب المقام (٣) . .

وخير طريقة لمنع السامعين من الاعتقاد فى أنك تبالغ فى كلامك ، هى الطريقة التى يلجأ إليها الخطباء من قديم ، من أنهم ينقدون أنفسهم نوعاً من النقد فى مواضع إذ يوحى هذا النقد بثقة السامع فيهم أنهم على علم بما يفعلون ، وأنهم ينصفون من أنفسهم .

وينبغى ألا يجمع الخطيب بين جميع وسائل الابتكار المناسبة لمعنى واحد . لأن هذا مظهر التكلف ومدعاة للسخرية منه . فإذا اختار الخطيب ألفاظاً خشنة جزلة

---

(١) نفس المرجع ١٤١٤ س ١٨ — ٢٧ .
(٢) نفس المرجع ١٤٠٨ أ س ٣٢ — ٣٦ .
(٣) نفس المرجع ١٤٠٨ أ س ٢ — ٩ .

التلائم ما يقصد من معنى ، فلا ينبغى أن يصحب ذلك خشونة فى الصوت أوانقباض فى السحنة . وذلك لئلا يلحظ الجمهور طابع الصنعة . وبهذا يؤثر فن القول أثره ويظل مع ذلك غير ملحوظ من جمهور السامعين . على أنه من المؤكد أن التعبير عن المشاعر الرقيقة بطريقة جافة فى الإلقاء والصوت ، كالتعبير عن العواطف القوية بطريقة رقيقة ، كلاهما لا يتيسر به إقناع (١) .

ذلك موجز ما قال أرسطو خاصاً بصحة الأسلوب ووضوحه ، ودقته وجماله ، وقد راعى أرسطو ، فى كل ما قال ، كثيراً من تفاصيل مطابقة الكلام لمقتضى الحال . ويتصل بهذا ما يورده أرسطو خاصاً بترتيب أجزاء القول . وكلام أرسطو فيه خاص بالخطابة ، ولكنه يعين على معرفة تنسيق أجزاء القول كله ، وهو ما بقى لنـــا أن نسوق خلاصته .

---

(١) نفس المرجع ١٤٠٨ ب س ١ — ١٠ ، ويسمى فى البلاغة العربية تأليف اللفظ مع المعنى . وهو أن تكون الألفاظ لائقة للمعنى المقصود ومناسبة له ، فإذا كان المعنى فخما كان اللفظ الموضوع له جزلا ، وإذا كان المعنى رقيقاً كان اللفظ رقيقاً . فأن كان المعنى وعداً وزجراً أو تهديداً ، أو إنزال عقاب ، أتى فيه بالألفاظ الغريبة الجزلة ، وإذا كان المعنى وعداً وبشارة أتى فيه بالألفاظ الرقيقة العذبة ، وهذا كقوله تعالى : « قالوا بالله تفتؤ تذكر يوسف حتى تكون حرضا أو تكون من الهالكين » فلما كان مفخما لخطيب ومهولا له ، وخيف على يعقوب من دوام حزنه ، جاء بالألفاظ الغريبة ، كقوله « تفتؤ » و « حرضا » وهو الإشفاء على الهلاك ، مع الكافات المتوالية وجالضاد ، لمناسبتها للتفخيم . وكما قال زهير :

أثافى سفعـــاً فى معــروس مرجـــل   ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم

فلما عرفت الـــدار قلت لربعهــــا   ألا انعـــم صباحا أيها الربع واسلم

فالبيت الأول ألفاظه غريبة لمـــا كان المعنى المقصود جزلا ، لكونه غير معروف مجهولا حاله ، فلما عرف أتى فى البيت الثانى بما يلائم المعنى من رقة اللفظ وحسنه ورشاقة ، لمـــا فيها من البيان والظهور وكثرة الإستعمال . (أنظر : يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ج ٣ ، ص ١٤٤ — ١٤٦) والبلاغة الحديثة تولى هذه الناحية أهمية كبيرة ، وهى ملحوظة لدى كبار الكتاب ، وهى ناحية الإيحاء بجرس الأصوات . وسنتحدث فيها فى شئ من التفصيل عندما نتحدث فى صياغة الشعر فى الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب .

غير أن التمثيل فى هـــذا المقام بشعر زهير السابق غير صحيح ، لأن معانى الألفاظ فى البيت الأول ليست غريبة لدى العرب ، وإن بدت غريبة لدينا الآن .

(٢)

أجزاء القـــول وترتيبهـــــا

لكل كلام جزءان جوهريان ، هما عرض الحالة ثم البرهنة عليها . ولا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر ، ولا تقديم ثانيهما على أولهما ، لأن البرهان لابد أن يلى الحالة التى يراد أن يبرهن عليها . وهناك أجزاء أخرى خاصة ببعض أنواع الخطابة دون بعض . ففى الخطابة القضائية قصة متعلقة بما جرى من أحداث يراد نفيها أو إثباتها . وفى الخطابة الاستشارية — وهى الخطابة السياسية — مقارنة بين حجج الخصوم ، حيث الجدال محتدم بين سياستين مختلفتين . وقد يكون فيها مجال للاتهام والدفاع ، ولكنه غير فسيح فى الخطابة السياسية ، إذ أن مكانه الخطابة القضائية . ويندرج فى البرهان مقارنة الخطيب حاله بحال الخصم ، وتفنيده لحججه ، وتعظيمه لشأن نفسه ، إذ أن من يفعل ذلك يبرهن على شىء ما . والمقدمة لا يحتاج إليها دائماً ، كما أنها قد تكون لا صلة لها بجوهر الموضوع . وكذلك الخاتمة لا يحتاج إليها غالباً فى الخطابة القضائية ، ولا فى الكلام القصير ، ولا فى حقائق يتيسر تذكرها دون حاجة إلى اختصارها فى الخاتمة (١) . وينتج من هذا أن الجزأين الجوهريين هما عرض الحالة والبرهنة عليها ، وقد يزاد عليهما مقدمة فى البدء والخاتمة فى آخر الكلام ، وبهذا تكون أجزاء القول — بعامة ثلاثة (١) المقدمة . (٢) الغرض ، وأقصد به ما يشمل عرض الحالة والبرهنة عليها ، والقصة فى الخطابة القضائية ، والمدح والذم فى الخطابة الاستدلالية ، والتنفيذ ومقارنة الحجج فى الخطابة السياسية أو الاستشارية (٣) ثم الخاتمة . وسنخص كل منها ببيان وجيز .

١ — المقـــدمة : وهى فى الخطابة بدء الكلام ، وهو نظير المطلع للقصيدة ، والمدخل فى المسرحية ، والاستهلال والموسيقى . وللملاحم كذلك مدخل مثل مدخل المأساة والملهاة ، ويهدف هذا المدخل إلى التمهيد للموضوع ، لئلا تبقى عقول السامعين مغلقة دونه ، وذلك ليتسنى لهم متابعة ما يعرض عليهم من براهين وأحداث .

---

(١) الخطابة لأرسطو . الكتاب الثالث ، فصل ١٣ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، ١٩ — ١٤١٥ أ س ١١ — ١٨ ، وأنظر ملخص الإلياذة والأوديسيا هامش ص ٨٨ — ٨٩ من هذا الكتاب .

(٣) للخطابة الإستدلالية أنظر ص ٩٥ — ٩٦ من هذا الكتاب .

فهوميروس يبدأ هكذا ملحمته : « الإلياذة » . تغنى ، يا إلّهة الغناء ، بغضب البطل . . . . . » وهو ما يشعر بموضوع الإلياذة ، وهو غضب أخيلوس . ويبـــدأ هكذا « الأوديسيا » : قصى عليّ ، أى إلاهة الشعر من أخبار . . » وهو ما ينبىء عن أن موضوعها معرفة أخبار أودوسيوس فى عودته .

وتختلف المقدمة فى الخطابة على حسب أنواعها . ففى مقدمة الخطابة الاستدلالية (٣) يؤتى بقطعة مدح أو نقد ، أو بنصيحة أو برأى لعمل شىء أو لتجنبه . فمثل المدح ما بدأ به الخطيب اليونانى الصقلى جورجياس Gorgias فى خطبته الأولمبيـــة : « إنكم لجديرون بالإعجاب البالغ المدى ، يا رجال أثينا » . وعلى العكس من ذلك لام إزوكراتس اليونانيين على أنهم يجازون على التفوق فى المبارزة ، ولا يمنحون أية مكافأة على التفوق الفكرى (١) . وقد يبتدأ فى هذا النوع من الخطابة ، كأن يقال : « ينبغى أن نمجد أولئك الذين لم يظفروا بحب الشعب ، ولكنهم لم يكونوا أهل سوء ، فكانوا على خلق لم يقدره الشعب ولم يلحظه ، مثل الإسكندر بن بريام » . ويمكن أن نبدأ فى هذا النوع من الخطابة بما يبدأ به المحامون فى ساحة القضاء ، بأن نطلب من المستمعين أن يعذرونا فى حديثنا فى شىء صعب ، أوله طابع المزاعم ، أو مبتذل . وفى الخطابة الاستدلالية يستوى — فى كل ما سبق — أن تكون المقدمة لها صلة بالموضوع أو لا صلة مباشرة لها به (٢) .

وأنواع المقدمات الأخرى تعالج نفس الغرض ، ويمكن أن تستخدم فى أى نوع من أنواع القول . وهى تخص إما المتكلم ، أو الخصم ، أو السامعين أو الموضوع .

فالمقدمات الخاصة بالمتكلم أو بخصمه يقصد منها نفى مزعم من المزاعم أو إثارته . ويبدأ الدفاع بنفس هذه المزاعم ، وذلك أن على المدافع أن يزيح كل عقبة من طريقه فيستبعد كل مزعم ضده . أما الاتهام فيبدأ بشىء آخر ، وإذا كان يريد إثارة مزعم فليأت به آخر ، ليتذكر القضاة ما قال .

والمقدمة التى يقصد بها السامعون تهدف إلى توكيد نياتهم الطيبة ، أو إثارة مشاعرهم ، أو اجتذاب أنظارهم إلى خطورة الحالة ، أو تسليتهم . ووسائل تهيئة

---

(١) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، س ٣٠ — ٣٤ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، س ٣٥ وما يليه ، ١٤١٥ أ ، س ١ — ٨ .

السامعين لقبول الخطاب كثيرة . فمنها إيحاء الخطيب بمشاعر طيبة عن خلقه ، أو أن ما يقوله يهمهم ، أو يتفق وطبيعتهم .

ويجب أن يراعى أن كل هذا لا صلة له بموضوع الخطابة نفسه . ولهذا تتفق مثل هذه المقدمات مع ميول ضعاف العقول . أما إذا كان السامعون أرقى منزلة ، فلا حاجة فى المقدمة لسوى موجز للموضوع ، يقوم من كلام الخطيب مقام الرأس من الجسد ، على أن أى جزء من أجزاء الخطابة صالح لأن تهيب فيه بوعى السامعين إذا لم تجد عندهم يقظة كافية . فتقول مثلا : « والآن أطلب منكم أن تعوا هـذه المسألة ، فهى من الأهمية الكبيرة لكم بقدر ما هى لى (١) » .

وفى مقدمة الخطابة الاستشارية — وهى الخطابة السياسية — يقول الخطيب شيئاً عن نفسه ، أو عن خصومه ، أو يثير فى السامعين بعض المزاعم أو يمحوها ، ليكونوا أكثر قبولا لما يقول . وطبيعة الخطابة القضائية تجعل هذه المقدمات جد (٢) نادرة . وإذا أراد الخطيب أن يمحو مزاعم خصمه ، فله أن يثيرها فى شكل افتراضات واعتراضات ، ويمكن أن يوجهها مباشرة ، بأن يعترف بأن ما فعله ليس خطأ ، أو أنه لم يقصد إليه ، أو أن ضرره ليس كبيراً ، أو أن له ضرراً ولكنه يجلب منافع أكبر من الضرر ، أو بأن يشرح الدوافع الطيبة التى دفعت به إلى القيام بالفعل ، ويفند بها مزاعم خصمه إذا كان قد افترى عليه زاعماً أنه كانت له دوافع أخرى غير طيبة (٣) . وقد ظهر من كل ما ذكرنا فى المقدمة أنه يحتاج إليها أكثر كلما كان السامعون أقل منزلة فى الفكر ، وأنه لا داعى فيها إلى التكلف ، وإذا كان السامعون على مكانة فى الفهم ، حسن أن تذكر لهم فكرة موجزة فى الموضوع ، وإذا كان موجزاً بطبيعته أمكن الاستغناء عن كل مقدمة ، اكتفاء بمعالجة الموضوع نفسه (٤) .

---

(١) نفس المرجع ١٤١٥ أ س ٣٤ — ١٤١٥ ب ، س ١ — ١٢ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٥ ب ، س ٣٢ وما يليه .

(٣) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل الخامس عشر . وبه أمثلة كثيرة يمكن الرجوع لها فى الأصل ، وآثرنا عدم ذكرها إختصاراً لسهولة المعانى المذكورة .

(٤) كل ما ذكره أرسطو خاصاً بالمقدمة ، وأوجزنا هنا القول فيه ، يناظره فى البلاغة العربية ما يسمى : « براعة الاستدلال » مثلا ، يقول على بن عبد العزيز الجرجانى : « الشاعر الحاذق يجتهد فى تحسين الإستهلال والتخلص (يقصد من التخلص انتقال الشاعر من الديباجة إلى الغرض من مدح وغيره) وبعدها الخاتمة ، فإنها المواقف التى تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء ، ولم تكن الأوائل —

٢ — الغرض : وهو يشمل ما يسمى القصة الخطابية ، وإقامة الحجة ، وتنفيذ حجج الخصم ، وما يتبع ذلك من وسائل العرض .

والقصة : فى الخطابة تطلق على الحقائق والأعمال التى لا يخلقها الخطيب بفنه ، وإنما يقصد إلى عرضها لتوكيدها أو إنكارها . وهى فى الخطابة الاستدلالية صفات المدح أو الذم التى يريد المتكلم إثباتها لممدوحه أو نفيها عنه . وفى الخطابة السياسية أو الاستشارية تكون القصة هى : ما يساق من وقائع الماضى وحوادثه برهاناً على ما يراد إقراره أو تحقيقه من آراء تتعلق بسياسة المستقبل . والخطابة الاستدلالية والاستشارية كلاهما ليس فيه من قصة إلا على سبيل التجوز ، ولكن القصة بمعناها الحق هى التى تساق فى الخطابة القضائية . وفيها يراد البرهنة على ما يدعى من أحداث نفياً أو إثباتاً (١) .

وفى الخطابة الاستدلالية تكون الحكاية منقطعة غير متصلة ، لئلا تصبح معقدة ، فيصعب الإلمام بها مرة واحدة . فيبين الخطيب مثلا أن ممدوحه شجاع ، بإلقاء نظرة على أعماله . ومن جانب آخر من أعماله يبين أنه عادل ، وقدير . . بحيث يبدو الكلام منظماً ، يسيراً ، ، بسيطاً ، بدلا من أن يكون معقداً متكلفاً . وعلى الخطيب أن يثير أعمالا معروفة بين الأعمال . ولأنها معروفة لا يصح أن يقصها الخطيب ، بل تكفى إثارتها . وليس الصواب — كما يقال أحياناً — أن تكون القصة قصيرة ، إذ الإيجاز كالطول لا يمكن فرضه هنا . ومدار الصواب على أن تكون الحقائق واضحة ، بحيث تؤدى إلى اعتقاد السامع بصحتها ، أو بأنها من الأهمية بحيث يراد منه أن يعتقدها ؛

— تخصصاً بفضل مراعاة ، وقد احتذى البحترى على مثالهم إلا فى الإستدلال، فإنه عنى به، فاتفقت له فيه محاسن . فأما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا فى التخلص كل مذهب ، واهتما به كل اهتمام ، واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد » . (أنظر : على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص ٤٧) . وابن المعتز يسمى براعة الاستهلال حسن الابتداءات ، ويمثل لهـا بقول النابغة :

كليني لهـم يا أميمـة ناصب   وليـل أقاسـيه بطىء الكواكب

(أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ، طبعة القاهرة ١٩٤٥ ، ص ١٠٩) ولنا إلى هذا عودة فى الباب الثانى من الكتاب . ويراعى هذا الإستهلال فى النثر كما يراعى فى النظم ، أنظر : حسن التوسل إلى صناعة الترسل ص ٩٣ .

(١) لأرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث فصل ١٣ ، وفصل ١٦ .

وموقف المدافع من القصة أنه لا يثير منها إلا ما يخص دفاعه . فعليه أن يبرهن مثلا أن الشيء لم يحدث ، أو حدث ولكنه ليس خطأ ، أو أنه لا أذى فيه ، أو ليس من السوء على هذه الدرجة التي يتوهمها الخصم . ويتحدث عن هذه الأحداث في الماضي ، بوصفها أحداثاً ذهبت وانقضت ، إلا إذا أريد منها إثارة الشفقة أو الغضب ، فتحكى بصيغة الحاضر (١) .

والقصة الخطابية يجب أن تصف الخلق ، فتبين لأية غاية هدف الشخص فى عمله ، لأن وصف الغاية الخلقية يحدد معالم الشخصية التى يراد تصويرها . ويشمل هذا وصف المظاهر للنماذج البشرية . مثلا : « ظل يمشى طالما كان يتحدث » ، لأن هذا يصف شيمة إنسان جاف وعر الخلق (٢) .

ولا ينبغى أن تظهر بمظهر من يستوحى ذكاءه فى كلامه أكثر مما يستوحى غايته الخلقية ، لأن استيحاء الذكاء يبين عن الذوق السليم ، على حين استيحاء الخلق يبين عن النية الطيبة . والذوق السليم يدفعنا إلى اتباع ما هو نافع ، ولكن الخلق الكريم يدفعنا إلى اتباع ما هو نبيل . ولكى يظهر كلامك كأنه صادرعن الهدف الخلقى ينبغى أن تقول مثلا : « هذا ما أردت ، نعم كان هذا هو هدفى الخلقى . حقاً لم أجن منه شيئاً ، ولكن الخير أردت . » .

وإذا بدا فى قصتك تفصيل من التفاصيل يبعد أن يعتقده السامعون ، فاقرنه بما يبرره . ويزودنا الشاعر اليونانى سوفوكليس Sophocles بمثال لهـذا فى مأساته : أنتيجونة Antigone ، حيث تقول أنتيجونة إنها عنيت بأمر أخيها أكثر من عنايتها بزوجها وولدها ، لأن هؤلاء إذا هلكوا أمكن أن يوجد لهم عوض ، ثم تضيف : « ولكن حيث إن أبى وأمى يرقدان فى قبرهما ، فلا يمكن أن يولد لى أخ بعدها (٣) » . فإذا لم يكن لديك مثل ذلك المبرر ، فقل مثلا : « إنك

---

(١) نفس المرجع ١٤١٦ ب ، س ٢٠ — ٣٧ ، ١٤١٧ أ س ١ — ١٥ .

(٢) نفس الموضع ، س ١٦ — ٢٣ .

(٣) أنظر : Sophocles : Antigone, 911 - 912 ، وكذا أرسطو ، نفس الموضع ، س ٢٦ — ٣٢ . ومما يستحق أن يشار إليه هنا أن المذكور فى الأمثال سوفوكليس هو مغزى حكاية فى الأدب الفارسى تدور حول هذا المعنى ، أنظر : محمد بن غازى : روضة العقول ، مخطوطة فارسية بالمكتبة الأهلية بباريس Suppl. pers., 898 ص ٦٦ ب وما يليها ، وكذا سعد الدين ورواينى : مرزبان نامه ، طبعة محمد عبد الوهاب قزوينى ، ١٦ — ١٧ .

على علم بأن إنساناً لن يعتقد فيما تقول ، ولكن تظل الحقيقة مع ذلك قائمة فى أن هـذه طبيعتك ، مما صعب على الناس أن يعتقدوا فى أن المرء لا يفعل عن رؤية شيئاً لا يجلب له نفعاً » .

وعليك أن تفيد فى قصتك من إثارة الانفعالات ، بأن تقص مظاهرها المألوفة ، وما يميزك فيها من خصمك . تقول مثلا : « ابتعد منى عبوس الوجه مهدداً إياى » . أو تقول : « يزمجر ثائراً ، ويهز قبضتيه متوعداً » هذه التفصيلات تحمل على الإقناع لأن الجماهير تستدل بما تعرف على حقيقة ما لا تعرف (١) .

ذلك ما يخص القصة الخطابية ، أما البراهين فإنها تتوجه إلى إثبات المسألة التى هى موضوع المناقشة . وهذه المسألة واحدة من أربعة : (١) أن تثبت أن العمل لم يرتكب ، فى ساحة القضاء مثلا . (٢) أن تبرهن على أنه لا ضرر فيه . (٣) أو على أن ضرره أقل مما يزعم الخصم . (٤) أو على أن العمل له ما يبرره .

وفى الخطابة الاستدلالية تكون البرهنة على أن العمل الذى يشاد به نافع أو نبيل . أما الأعمال نفسها فيفرض أنها حقائق مسلم بها سلفاً ، فلا يبرهن عليها إلا أن حالات نادرة ، كما إذا صعب على الجمهور الاعتقاد بها ، أو كانت معزوة إلى شخص آخر (٢) .

وفى الخطابة الاستشارية : (السياسية) ، عليك أن تبرهن على أن الرأى المقترح غير علمى ، أو عملى ولكنه ظالم ، أو لا يحمل نتائج طيبة ، أو أنه ليس من الأهمية بقدر ما يزعم صاحبه . ويراعى أن إثبات أى خطأ فيما يسوقه الخصم من قول ، يعد بمثابة برهان على خطئه فيها جميعاً . والبرهنة بالمثل (٣) أليق بالخطابة الاستشارية (السياسية) . والخطابة الاستشارية تعالج الأمور المستقبلة ، فيمكن فيها ذكر الحوادث الماضية على أنها أمثلة . والبرهنة بالقياس (٤) المضمر أفضل فى الخطابة القضائية . ولكن لا تأت بأقيسة مضمرة متوالية ، بل فرق بينها بمواد أخرى من كلامك ، وإلا أفسد بعضها بعضاً . ولا تأت بالأقيسة المضمرة فى كل مسألة ، وإلا كنت مثـل

---

(١) أرسطو : الخطابة ١٤١٧ أ ، س ٢٧ — ١٤١٧ ب س ٢٠ .

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤١٧ ب ، س ٣١ — ٣٤ .

(٣) أنظر ص ١٠١ — ١٠٤ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ١٠٥ وما يليها .

فئة من طلبة الفلسفة الذين تبدو نتائج براهينهم أوضح وأقرب إلى الاعتقاد من المقدمات التى يمهدون بها لتلك البراهين (١) . وتجنب الأقيسة المضمرة كذلك حين تريد أن تثير المشاعر ، لأن الأقيسة تضعفها أو تؤدى بها ، وكذلك حين تصف الخلق . وينبغى أن تستخدم الحكم — بدلا من الأقيسة المضمرة — حين تريد وصف الخلق ، أو إثارة الشعور . فمثال إثارة الشعور أن تقول : « تركت له هذه الوديعة ، على علمى بأنه : « لا أمان لإنسان » (٢) . ومثال وصف الخلق أن تقول : « لم آسف على ما فعلت ، على علمى بموطن خطئى ، فإذا كان قد جنى النفع من جانبه فحسبى العدالة فى جانبى (٣) » . والقياس المضمر أقوى أثراً لدى الجماهير فى التنفيذ منه فى البرهان : لأن قوة المنطق فى تنفيذ الحجج أشد إثارة للانتباه (٤) . وجميع الشروح المتوجه بها إلى الخصم ليست منفصلة عن جوهر الغرض الخطابى ، لأنها جزء من الحجج التى ينقض الخطيب بها أقوال الخصم (٥) :

وفى كل من الخطابة الاستشارية (السياسية) أو القضائية ، إذا كنت المتحدث أولا ، فأدل بما لديك من حجج ، ثم اتبعها بدحض حجج خصمك . أما إذا كانت حجج خصمك كثيرة متنوعة فابدأ بالرد عليها قبل أن تدلى بحججك . فإذا كنت المتحدث ثانياً ، فابدأ بالرد على خصمك . وبخاصة إذا كانت حججه قد لقيت قبولا طيباً . فكما أن عقولنا تأبى أن تستقبل إنساناً استقبالا حسناً إذا تكونت عندها ضده مزاعم ، كذلك ترفض كلام شخص تأثرت ضده بأقوال خصمه . ولذا كان عليك فى هذه الحالة أن تخلى فى عقول جمهورك إنساناً يستقبلون فيه أقوالك . وهـذا لا يكون إلا بإزاحة حجج خصمك من الطريق . فهاجمها فى مجموعها ، وفى دقائقها وتفاصيلها التى تنال منك ، وبهذا توحى بالثقة فيما يخص الخلق ، قد يوحى خصمك بما يجعلك بغيضاً لدى الجمهور ، فلابد من القضاء على مزاعمه أولا . ثم إن من العيوب الخلقية ما لا تستطيع أن توجهه إلى خصمك إلا إذا جافيت الأدب ، وظهرت بمظهر

(١) أنظر مقدمة أدب الكتاب لابن قتيبـة ، فإنه يناقش نفس الفكرة ، ويتخذها وسيلة التشهير بالمتشدقين من علماء المنطق والفلسفة .

(٢) ما بين القوسين حكمة عند اليونان على حسب النص .

(٣) أرسطو ، نفس المرجع ١٤١٨ أ ، س ١ — ٣ .

(٤) نفس الموضع ١٤١٨ ب ، س ٢ — ٣ .

(٥) نفس الموضع س ٥ — ٨ .

المسيء . فخير لك أن تضع مثل هذه العيوب على لسان شخص ثالث (١) .

ويحسن وضع الاستفهام فى مواضع . وخير هذه المواضع أن يكون خصمك قد أجاب على سؤال ، بحيث لو وضعت له سؤالا بعده أوقعته فى حرج . فحين سأل بركليس Periclès لامبون Lampon عن طريقة القيام بشعائر الإلاهة دميتر Demeter (إلاهة الحصاد عند اليونان ، وأخت زيوس) أجابه لامبون بأنه لا يستطاع الإفضاء بها إلا إلى أولياء الإلاهة . فسأله بركليس: وهل لك بها من علم ؟ فأجاب : نعم . فقال بركليس : كيف ذلك ولست من أوليائها ؟

وموضع آخر من المواضع التى يحسن فيها الاستفهام هو أن تكون إحدى المقدمات من الواضح صحتها ، وترى أن خصمك سيجيبك بالإيجاب إذا سألته عن صحة المقدمات الأخرى . فحين تحصل منه على جوابه بصحة المقدمة الأخرى ، لا تسأله عن صحة المقدمة المسلم بصحتها ، بل استنتج وحدك النتيجة . فحين أنكر ميليتس Meletus أن سقراط يعتقد فى وجود الآلهة ، معترفاً مع ذلك بأنه يتحدث عن قوى ما فوق الطبيعة ، سأله سقراط عما إذا كانت الموجودات التى هى فوق الطبيعة يمكن أن تعد إلهية بمعنى من المعانى ، أو تعد من أبناء الآلهة ؟ فأجاب ميليتس بالإيجاب ، فقال سقراط ، وهل يوجد من يعتقد فى أبناء الآلهة دون أن يعتقد فى الآلهة نفسها (٢) ؟

ويحسن الاستفهام كذلك عند ما تريد أن تظهر خصمك بمظهر المتناقض مع نفسه ، أو مع ما يعتقده كل إنسان ، وكذلك حينما يتعذر عليه أن يجيبك على سؤالك إلا بإجابة يظهر فيها الهرب . فإذا أجاب : نعم ولا ، أو : صحيح فى معنى وغير صحيح فى معنى آخر ، فكرت الجماهير أنه وقع فى صعوبة ، واقتنعت بهزيمته . وفى الحالات الأخرى لا تحاول الاستفهام فى خطاباتك ، لأنه لو اعترض خصمك هددك بالهزيمة(٣).

---

(١) من أمثلة أرسطو لهذا أن الشاعر اليونانى سوفوكليس فى مسرحيته أنتيجونه لدى والده — يذكر آراءه على لسان الجماهير والشعب ، أنظر Sophocles, Antigne, 688-700 ، وراجع فى ذلك كله الخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب ، س ٥ — ٣٢ وكذا هذا الكتاب هامش ص ٧٧ ، ١٠٠ .

(٢) ذكرها أفلاطون : Plato : Apology, 27 c أنظر أرسطو ، الخطابة ١٤١٩ أ ، س — ١٣ .

(٣) نفس الموضع س ١٤ — ١٨ .

فإذا وضع خصمك نتيجة قياسه فى شكل سؤال ، فعليك أن تبرر إجابتك ، فقد سئل أحد القضاة الإسبرطيين عن سلوكه بوصفه عضواً فى المجلس (١) الإفورى ، فقيل له : أتعتقد أن تنفيذ حكم الإعدام فى الإفوريين الآخرين كان عادلا ؟ فأجاب : « نعم » . فسأله الخصم : « ألم تقترح أنت نفس ما اقترحوه من قرارات ؟ » فأجاب : « نعم » . فسألة الخصم : « ألم يكن من العدل ، إذن ، أن ينفذ حكم الإعدام فيك كما نفذ فيهم ؟ » فأجاب : « كلا ! ! . لن يكون أبداً ، إنما فعلوا ما فعلوه ارتشاء ، وقد فعلته أنا عن اقتناع (٢) . ويجب ألا تضع أى سؤال بعد الخاتمة . ولا تضع الخاتمة فى شكل سؤال إلا إذا كان الحق واضحاً كل الوضوح فى إجابتك (٣) .

وللسخرية كذلك قليل من الأهمية فى الجدل الخطابى . قال جورجياس : ينبغى أن نقضى على جدية خصمك بالسخرية وعلى سخريته بالجد . وهو على حق فيما قال (٤) . والسخرية أليق بالرجل السرى من الدعابة . والسخرية تهدف إلى تسلية القائل وتشفيه ، والدعابة ترمى إلى تسلية الآخرين (٥) .

وبعد استيفاء الغرض الخطابى ، لا يبقى أمام الخطيب سوى الخاتمة .

٣ — الخاتمة : وللخاتمة أربعة أجزاء : (١) أن تحمل السامعين على حسن الاعتقاد فيك ، وعلى سوء الظن بخصمك ، (٢) أن تعظم من شأن الحقائق الأساسية ، أو تقلل من أهميتها على حسب ما يتطلبه موقفك ، (٣) أن تثير المشاعر التى خلقتها فى سامعيك (٤) أن تجدد ذاكرتهم . ولنشرح كل جزء من هذه الأجزاء :

١ — فبعد أن شرحت مواطن الثقة فيك ، ونقصانها فى خصمك ، من الطبيعى ، إذن ، أن تجتذب جمهورك إليك بالإشارة بمبررات الثقة التى يستحقها ممدوحك ،

---

(١) كان فى أسبرطة مجلس مكون من خمس قضاة منتخبين ، لهم سلطة الهيمنة على تصرفات الملك نفسه ، وكان كل عضو فى ذلك المجلس يسمى أفور : Ephor

(٢) نفس الموضع س ٢٥ وما يليه .

(٣) نفس الموضع ص ١٤١٩ ب . س ١ — ٢ .

(٤) هنا يذكر أرسطو أنه فصل القول فى ضروب السخرية فى كتابه : فن الشعر ، ولكن هذا الجزء قد ضاع ، فهو غير موجود فيما بين أيدينا من كتاب الشعر .

(٥) نفس الموضع ١٤١٩ ب ، س ٣ — ٩ . ومن أمثلة السخرية ما قاله الخطيب الرومانى فيليب متوجهاً إلى كلتولوس حين رآه يدافع فى حماسة « لم هذا النباح ؟ فأجاب كاتولوس : لأنى أرى لصاً » ، أنظر : Villiers Moriamé : Nouveau Cours de Rhétorique Française, p. 105

وبنقد خصمك نقداً يقلب عليه الحضور (١) . ويكون ذلك ببيان الفضائل ووسائلها . والفضائل بطبيعتها جميلة ، وكذلك وسائلها . والأعمال الفاضلة هي ما تقوم بالشرف لا بالمال . وأجل هذه الأعمال يقوم به المرء في سبيل غيره ، لا في مصلحة نفسه ، وأروعها جمالاً ما تهدف لخدمة الوطن على حساب المنفعة الخاصة . والنصر والشرف فضيلتان في ذاتهما حتى لو عريتا من المنفعة ، وهما جديران بالرجل الحر . والرذائل هي ما تكون مثار العار والخجل ، وإيثار المنفعة الخاصة على المنفعة العامة . على أن من الرذائل والفضائل ما يتبع مواصفات المجتمعات ، فيتغير على حسب ما أنفق عليه فيها من خلق . فمثلا كانت الشعور الطويلة في أسبرطة سيمى الأحرار من الرجال ، وباعثاً لهم على الابتعاد من الدنايا .

ومن الوسائل الخطابية التي يستعين بهـــا الخطباء توحيد الصفات المتقاربة Parologisme ، وكثيراً ما يستخدمها السوفسطائيون ، « وذلك كتصوير الرجـــل الحذر بصورة الرابط الجأش أو المدبر للمكائد ، والرجل الساذج بصورة الشريف ، والبليد الإحساس بصورة الهادىء الوديع . ويتدرج في هذا الوجه أن يختار من الصفات المتجاورة أنسبها إلى المديح ، مثلا تجعل من الرجل الغضوب الثائر رجلا صريحاً ، ومن الصلف رجلا وقوراً رصيناً ، ومن ذلك أن نتصور المفرطين في صفة من الصفات في صورة من فيهم الفضيلة المتصلة بها ، فنجعل من المتهور شجاعاً ، ومن المتلاف كريماً ، وهذا ما يعتقده أكثر الناس ، ويمكن الاستدلال عليه بالقياس المشابه للحالة المدعاة : « فإذا كان المتهور على استعداد للمخاطرة بلا ضرورة ، فهو أكثر استعداداً حين يجعل به أن يخاطر ، وإذا كان يده مبسوطة للعطاء لكل من يرد عليه ، فهي مبسوطة كذلك لأصدقائه ، وفي الحق من الإفراط في الفضيلة أن يكون المرء كريماً يفيض بعطائه على كل الناس (٢) » .

ومن دواعي الفضيلة أن يفعل الممدوح المكارم عن اختيار وإرادة .وقد تؤول مواطن الصدفة والاتقان بأنها كانت مقصودة للممدوح ، وأنه فعلها عن أناة وروية ، لأن كثرة الأعمال الفاضلة عن قصد دلائل الفضيلة (٣) .

---

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٩ ب ، س ١٠ — ١٩ .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ، الفصل التاسع ١٣٦٧ أ — ١٣٦٧ ب .

(٣) نفس الموضع ٢٣٦٧ ب ، س ٢١ — ٢٥ .

وتجب مراعاة الجمهور وما يعتقده فى الفضائل ، ومحاولة إقناعه على حسب ما يعتقد . لأن الحق فيما قال سقراط (١) : « إن الصعوبة ليست فى مدح الأثينيين فى أثينا ، ولكن فى إسبرطة (٢) » .

والمدح والنصيحة من نوع واحد . فإذا غيرت صياغة النصيحة صارت مدحاً . والمرء يمدح لأنه على صفة يجب أن ينصح بها سواه ، فإذا قلنا : لا يصح أن يغتر امرؤ بما يدين به للحظ والصدفة ، بل بما يدين به لشخصيته وفضائله ، كان هذا القول نصيحة ، ويمكن أن نجعله مدحاً إذا قلنا فى حديثنا عمن نمتدحه : « لم يعتز قط بما ساقه إليه الحظ ، بل بما صدر عن شخصه » . فإذا أردت أن تنصح فانظر إلى مواطن المديح (٣) .

٢ — بعد أن تبرهن على الوقائع ، من الطبيعى — بعد ذلك — أن تشيد بها ، أو تهون من شأنها ، على حسب المقام . ولا يتأتى ذلك إلا بعد أن تكون الوقائع مقبولة لدى السامعين ، كما أن نمو الجسم لا يتصور إلا بعد وجوده أولا . والوسائل الخطابية للإشادة بالحقائق والتهوين من شأنها هى التعظيم والتحقير وما يتصل بهما . وهى تدور فى أنواع الخطابة حول المصلحة العامة والخير والعدل والجمال . ويجب مراعاة الحقائق الخاصة بكل موقف من المواقف (٤) .

٣ — بعد أن تقرر الوقائع وتشيد بها أو تهون من شأنها ، عليك بعد ذلك أن تثير مشاعر سامعيك . وهذه المشاعر هى الرحمة والحفيظة ، والغضب والبغض والحسد والغيرة ، والحماسة للنزال ، وما إليها (٥) .

٤ — وأخيراً عليك أن تعيد النظر فيما قلت ، وذلك بأن تكرر المسائل التى قيلت لتجعلها أكثر وضوحاً وأيسر فهماً . ففى المقدمة تقرر موضوعك لتتضح المسألة التى تطلب الحكم عليها ، أما فى الختام فتختصر الحجج التى برهنت بها على الحالة .

---

(١) على حسب ما حكى عنه أفلاطون ، أنظر : Plato ; Menexemus 235 D

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ١٣٦٧ ب ، س ٧ — ١١ وكذا ١٤١٥ ب ص ٢٩ — ٣١ .

(٣) نفس المرجع ١٣٦٧ ب ، س ٣٦ — ١٣٦٨ أ ، س ٩ .

(٤) من أراد مزيداً فعليه الرجوع للأصل : الخطابة ، الكتاب الأول فصل ٩ ، والفصول من ٥ — ٧ ثم ١٤١٩ ب ، س ٢٠ — ٢٣ .

(٥) سبق أن شرح أرسطو هذه الصفات وبينا منهجه فيها أنظر ص ٩٨ — ١٠٠ من هذا الكتاب .

وعليك أن تثبت أنك فعلت ما قصدت إلى فعله ، فتقرر ما قلت ، ولماذا قلته . ولك أن تقارن حالك بحال الخصم . فتقول مثلا : عبثا ما يحاول لو أراد أن يبرهن على ذاك المزعم بدلا من هذه الحقيقة . . » . أو تضع هذه المقارنة فى صيغة سؤال : « أى شىء يعوزه البرهان فيما سقت من حجج ؟ » ، أو تقول : « علام برهن الخصم؟.. ولك أن تقارن مسائلك بمسائله واحدة واحدة ، أو تسرد الحجج على حسب ترتيبك إياها فى خطابك ، بأن تسرد وجهة نظرك ، ثم تتبعها بما يزعم خصمك .

وفى الختام يحسن أن تكون الجمل مفصولة لا موصولة وبهذا تتميز الخطبة نفسها من خاتمتها . فتقول مثلا : « ما أردت أن أفعل . لقد استمعتم إلى ما سقت من حجج . أمامكم الحقائق . أطلب منكم الحكم عليها (١) » .

* * *

وبعد ، فتلك آراء أرسطو فى الأدب شعره ونثره ، وفى النقد الأدبى بعامة . وهى آراء المعلم الأول ، أول من أخرج النقد مما كان يسوده من اضطراب وبلبلة إلى ميدان منظم . وقد عنى فى نقده بالنواحى الفنية لكل جنس من الأجناس الأدبية ، وشرح هذه النواحى التى هى مثار المتعة الفنية فى الأب . ولم يقصر رسالة الأدب مع ذلك على مجرد المتعة ، بل جعل له غاية فنية واجتماعية لا يتيسر له أداؤها إلا باستيفاء النواحى الفنية . وعماد هذه الرسالة الأدبية هو الخلق الحسن فى الفرد والجماعة ، ولهذا كانت الصلة الوثيقة بين الخلق والفن مثار اهتمامه . وله الفضل فى الإشادة بشأن الأدب على ذلك الأساس ، معارضاً بذلك أستاذه : أفلاطون ، ولذا كان الشعر عند أرسطو أكثر فلسفة وأعلى مرتبة من التاريخ .

وقد رأينا كيف عنى أرسطو بتدعيم آرائه ونظرياته ، فلم يلق بها نظريات مجردة ، بل ذكر لها أمثلة تشهد بسعة إطلاعه وتبحره فى الأدب اليونانى السابق والمعاصر له . وكان أرسطو على علم بأن مثل هذه الآراء فى النقد لا تخلق الشاعر أو الكاتب ، ولكنه قصد إلى جلاء الحجة فى رسالة الأدب ، وإلى مساعدة القراء والنقاد على الوقوف على مزايا العمل الأدبى أو نقائصه .

---

(١) هذه هى الجمل الأخيرة من الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو ، وبها ختم الكتاب .

حقاً لم يعالج أرسطو كل الأجناس الأدبية ، فلم يتحدث عن القصة مثلا ، وقد عالج النثر فى كتاب الخطابة ، ولكنه لم يأت فيه بنظريات عامة تشبه تلك التى ساقها فى الشعر . وكان جل همه فى الخطابة مقصوراً على الخطيب ووسائل الخطابة وأنواعها ، على الرغم من أن كثيراً من آرائه فى الخطابة ووسائلها ينطبق على الشعر وعلى الكلام جملة . وقد أورد فى الخطابة وجوه البلاغة فى الكلام ، وعنى بشرحها وإيراد أمثلة لها ، وهى وجوه لا تغنى كثيراً فى النقد ، بل هى ذات قيمة ثانوية وليست ذات قيمة جوهرية للأسلوب ، ولا تفيد كثيراً فى النهوض بالأدب وأسلوب القول فيه ، وقد كانت العناية بها — فى العصور الوسطى فى أوروبا، ثم فى العصر الكلاسيكى — مدعاة الجمود فى الأسلوب والنقد معاً (١) .

ولاشك أن للأدب اليونانى ، وما كان يستورده من اعتبارات وقيم ، أثراً كبيراً فى نظريات أرسطو . فهو الذى جعله ، مثلا ، ينزل للشعر مكانة أسمى كثيراً من النثر . فلم يفترض أرسطو أن النثر قد يقوم برسالة خاصة فى القصة مثلا ، ومكانة القصة فى الأدب الحديث أعظم من سواها من الأجناس الأدبية ، ولم يشر أرسطو إليها مجرد إشارة . والأدب اليونانى هو الذى جعله كذلك يعلى من شأن المسرحية والملحمة ، ويفاضل بين المأساة والملهاة وينتهى إلى تفضيل المأساة ، مخالفاً أساتذة أفلاطون الذى فضل عليها الملحمة ، ولم يحظ الشعر الوجدانى بعامة بمكانة ما فى دراسة أرسطو للشعر . وذلك أنه فى جملته يعبر عن الأدب عن آراء ومشاعر فردية ، على حين الشعر الموضوعى فى المسرحية والملحمة يتناولها قضايا عامة كلية ، هى التى يتيسر بها للشاعر التوجيه الاجتماعى وإقرار المعانى العامة ، وإثارة العواطف الإنسانية ذات الأثر الشامل (٢) .

وعناية أرسطو بالخطابة ، وعلاجه لمسائل النثر فى ظل الاعتبارات الخطابية ، أثر من آثار عصره أيضاً . فقد كانت عناية السوفسطائيين بالخطابة بالغة المدى ،

---

(١) وهذا ما أثار عليه الرومانتيكيون وأنكره النقد الحديث ، أنظر مثلا كتابى : الرومانتيكية ، البـاب الأخير ، وسأشرح هـذا مفصلا فى كتابى : — « علم الأسلوب » أو البلاغة الحديثة .

(٢) أنظر صفحات ٤٥ — ٤٨ من هذا الكتاب ، ولكن الرومانتيكيين — مثلا — يزخر شعرهم الوجدانى بهذه المعـانى الكلية ، أنظر أمثلة منها فى كتابنا : الرومانتيكية ، الباب الثالث . وهو ما لا نكاد نجد له نظيراً فى الشعر الوجدانى فى الآداب القديمة .

فأفاد أرسطو منهم . وحاول بعد ذلك أن يضع أسساً أقوم تصلح ما يفسدون ، وتقوم ما يشوهون . وله فى ذلك أصالة وفضل لا ينكرهما عليه أحد .

وقد كشف هذا العبقرى عن صلة الفن بالطبيعة فى نظريته فى المحاكاة (١) . وهى أصدق ما قيل فى النقد القديم ، ولا تزال ذات قيمة كبيرة فى النقد الحديث . وقد سبق أن بينا أن أرسطو لم يقصد فيها إلى أن يكون الفن انعكاساً للطبيعة ، كما تنعكس الأشياء فى المرآة ، إذ لو كان كذلك لكان الشاعر سلبياً فى شعره ، وهو ما لم يدر بخلد أرسطو . لأن المحاكاة — كما يرى أرسطو — ليست وصفاً للواقع ، ولكنها وصف لما يمكن أن يكون . وليس موضوعها ما يراه المرء ، ولكن موضوعها هو الممكن فى ذاته ، على حسب ما عليه الناس أو ما يمكن أن يكونوا عليه . وهذا خير ما قيل فى فلسفة الأدب وصلته بالقضايا العامة والعالمية . وقد ركز أرسطو آراءه الفنية الباقية ، وقضاياه الصائبة ، متخذاً المحاكاة محوراً لها ، كما سبق أن شرحنا (٢) .

هذا إلى عبقريته فى الحديث فى نظرية « الوحدة العضوية (٣) » ، والحدث ، وأنواعه ، وطبيعة الحكاية أو الخرافة التى هى أساس العمل الفنى (٤) ، والرسالة الخلقية للأدب والشعر بخاصة (٥) ، مما كان له أبلغ الأثر فى عصر النهضة وفى العصر الكلاسيكى فى أوروبا . ولا يزال حديثه فيها ذا قيمة ، أو موضع جدال فى الآداب العالمية الحديثة (٦) .

ولا شك أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو أعمق فى نظراته ، وأوسع فى آفاقه ، من كتاب (الخطابة) ولكن الكتاب الثانى كان له حظ أوفر من الأول فى الآداب الأوروبية حتى عصر النهضة . وفى تلك القرون الطويلة ظل كتاب « فن الشعر » مجهولا ، أو يكاد ، فكانت آراء قليلة مما قالها أرسطو فى ذلك الكتاب تتناقل شفوياً

---

(١) أنظر صفحات ٤٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) أنظر :

George Saintsbury ; A History of Criticism and Literary Taste in Europe vol. 1, London. 1922 p. 48-59

(٣) أنظر صفحات ٢٨ وما يليها من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ٣٥ ، ٥٦ — ٦١ من هذا الكتاب .

(٥) أنظر وما يليها ، ٦٣ وما يليها من هذا الكتاب .

(٦) سنزيد هذا وضوحاً فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

وعن طريق الرواية على يد النحويين ونقاد الأدب فى العصر الرومانى وما تلاه من العصور حتى القرن العاشر الميلادى ، حين ترجمت إلى اللاتينية الترجمة العربية لكتاب فن الشعر ، فلم تنتج أثراً يذكر ، لأنها كانت محرفة ومحورة عن الأصل ، فلم تكشف عن الآراء الحقيقية لأرسطو فى الشعر وأجناسه ورسالته الخلقية والاجتماعية .

ومنذ أوائل القرن السادس عشر ، ظهرت الترجمات الأولى لكتاب « فن الشعر » عن الأصل اليونانى . وبدأ الكتاب ينتج أثره الحميد فى الآداب الأوروبية . فكثر شراحه من الإيطاليين والفرنسيين كثرة تجعل المقام هنا ضيقاً عن سرد أسمائهم وبيان آرائهم (١) . وكان من ثمراته ظهور الكلاسيكية التى اقتدت بأرسطو فى كل ما قال ، بعد شرحه وتأويله على نحو بعدت به أحياناً بعداً كبيراً من آراء أرسطو الأصلية ، وحتى انجلترا التى تأخر فيها ظهور المذهب الكلاسيكى بالنسبة لإيطاليا وفرنسا ، تأثرت تأثراً عميقاً بكتاب « فن الشعر ، فقد ترامت آثار هذا الكتاب إلى مارلو Marlowe (١٥٦٣ — ١٥٩٣) ، وإلى سبنسر Spenser (١٥٥٢ — ١٥٩٩ وشكسبير (١٥٦٤ — ١٧١٦) — وكثير من كتاب الإنجليز منذ عصر اليصابات يذكرون كتاب « فن الشعر » ويرون فيــه الحجة التى لا تدفع ، مثل سيدنى Sidney (١٥٥٤ — ١٥٨٦) ، وبن جونسون Ben Jonson المتوفى عام ١٦٣٧ ، ثم ملتن Milton (١٦٠٨ — ١٦٧٤) . ولا زال هذا الكتاب القيم يؤثر فى النقد الحديث ، ولا زالت الآراء الفذة التى أدلى بها مؤلفه العبقرى موضع المناقشة حتى عصرنا (٢) .

أما كتاب أرسطو : « الخطابة » ، فقد كان حظه فى التأثير أوسع من أثر « فن الشعر » ذلك أن العصور الأوروبية الوسطى عرفته . وعليه أعتمد النحويون والبلاغيون حتى أواخر العصر الكلاسيكى . ولكن كان تأثيره مشئوم العاقبة ، إذ أتى بعد أرسطو من شغل بالاصطلاحات البلاغية عن روح البلاغة ، وأعمتهم الوسائل عن الغاية ، فجروا وراء الألفاظ والتعبيرات ، حتى جمدت البلاغة ، وفقـد الإدراك العام للغة وفنونها ، وضعفت وسائل نقد الأسلوب فى خصائصه الفنية الحقيقية

---

(١) ستعرض لهذا بشئ من التطويل فى كتابنا : « الكلاسيكية » .

(٢) أنظر مقدمة هاردى Hardy لترجمته الفرنسية لكتاب فن الشعر لأرسطو ص ٢٢ — ٢٣ ، ٢٦ — ٢٧ وكذا :

Harvey ; The Oxford Companion, p. 47 ; - R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique en France Chap. IV.

وأهدافه العامة ، وظلت الحال كذلك حتى الثورة الرومانتيكية والعصر الحديث (١) . ولم يكن أرسطو مسئولا فى شىء عن هذا الجمود ، إذ كان أفقه أرحب ، وإدراكه أوسع من جميع من ساروا على منواله فى كتاب « الخطابة » :

أما العرب فقد عرفوا كتاب « فن الشعر » وكتاب « الخطابة » قبل أن تعرفهما أوروبا بزمن طويل . فقد نقلهما إلى العربية أسحق بن حنين المتوفى سنة ٢٩٨ هـ ، كما يفهم من كتاب الفهرست لابن النديم . ويذكر ابن النديم كذلك أن الكندى قد اختصر كتاب فن الشعر ، وإن كان مختصر الكندي هذا لم يصل إلينا . والكندى توفى على الأرجح عام ٢٥٢ هـ أى قبل حنين ابن اسحق ، مما يدل على أن كتاب فن الشعر كان معروفاً عند العرب قبل حنين (٢) .

ويفهم من كلام الجاحظ أن أرسطو كان قد ترجم عصر الجاحظ وقبيل عصره ، (عاش الجاحظ من ١٥٠ إلى ٢٥٥ هـ) ، إذ يذكر الجاحظ أن هؤلاء المترجمين لم يستطيعوا نقل ما ترجموه إلى العربية فى دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمين ، يقول الجاحظ : « إن الترجمان لا يؤدى أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده ، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها ، ويؤدى الأمانة فيها . . فهل كان — رحمه الله تعالى — ابن البطريق وابن ناعمة وأبو قرة وابن فهر وابن وهيلى وابن المقفع مثل أرسططاليس ؟ (٣) » . ويستفاد من كلام الجاحظ نفسه أن كتاب فن الشعر لأرسطو كان معروفاً له (٤) . وفى موضع آخر يعيب الجاحظ على مترجمى أرسطو من العرب ، فيقول : « لعله (أرسطو) أن لووجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة » يعنى يشهر به (٥) .

---

(١) قد أشرنا إلى شئ من هذا فى الفصل الأخير من كتابنا : الرومانتيكية » وسيكون مجال شرحه واسعا ؟ كتابنا القادم : « علم الأسلوب » .

(٢) راجع الفهرست لابن النديم ص ٢٥٠ نشرة فلوجل ، ولا يهمنا هنا الوقوف كثيراً لهذا التحقيق : راجع التراجم العربية القديمة لكتاب فن الشعر فى ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى لكتاب فن شعر لأرسطو ، وكذا مقدمته القيمة ص ٥٠ — ٥٦ .

(٣) أنظر الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر) : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ج ١ ص ٧٥ — ٧٦ .

(٤) نفس المرجع ص ٧٤ .

(٥) نفس المرجع ج ٦ ص ١٩ وأنظر كذلك ص ١٩ ج ٦ ، و ص ٥٠ ج ٢ .

ولم يكن لكتاب « فن الشعر » أثر يذكر فى الأدب العربى ونقده ، لأن العرب لم يفهموه ، ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعى ، شعر المسرحيات والملاحم ، وهو ما لم يعرفه الشعر العربى القديم . وهذه حقيقة سبق أن نبهنا إليها فى دراستنا هذه (١) . ولذلك ترجم العرب « المأساة » بالمديح ، و « المهزلة » بالهجاء ، مما ضلل فى فهم الكتاب ونظرياته .

ولقد تأثر العرب تأثراً بليغاً بكتاب الخطابة لأرسطو ، وبخاصة بالقسم الخاص بالأسلوب فيه . ولا يبعد أن يكونوا قد تأثروا بكتب السوفسطائيين التى تناولت نفس الموضوع ، مما ليس لدينا الآن وسائل لتحقيقه : وكان تأثر العرب من هذه الناحية من تأثر البلاغيين من الأوروبيين بأرسطو حتّى الرومانتيكية ، فصرفتهم الاصطلاحات والتعبيرات البلاغية عن الإدراك العام للنقد ونظرياته ، كما فطن لها أرسطو فى كتاب : « فن الشعر » وكما زخرت بها الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة حتّى الآن ، مما لا نكاد نجد له أثراً فى النقد العربى القديم كما سنرى ذلك فى الباب التالى .

وبهذا كله كان أرسطو أب النقد فى الآداب الأوروبية ، وفى الأدب العربى كذلك . وقد فتح للنقد ميادين فسيحة كانت أخلد أثراً وأوسع مدى من فتوحات تلميذه : الأسكندر الأكبر (٢) .

---

(١) أنظر س ٤٤ — ٤٥ .

(٢) أنظر : G. Saintsbury : op. cit vol. I. P. 59

الباب الثانى

النقد عند العرب

الفصل الأول

نشأة النقد العربى وخصائصه العامة

مدى تأثره بأرسطو – عمود الشعر

١ – نشأة النقد العربى

طبقاً لما اتخذنا لأنفسنا من منهج ، ولما عرفنا به النقد الحديث ، لن نعبأ فى نشأة النقد العربى بالأحكام العامة التى كان يصدرها الشعراء فى القديم بعضهم على بعض مع عدم التعليل لها ، مما يروى بعضه فى أسواق الجاهلية إذا افترضنا صحته ، وكثير منه واضح الانتحال . ويلتحق بذلك ما كان يدور فى نظير هذه الأسواق الجاهلية فى العصر الإسلامى ، كسوق المربد بالبصرة . وكان التحكيم فى النقد – فى هذه الأسواق وفى المربد ونظائرهما – قريب الشبه بما كان من التحكيم المسرحى فى العصور اليونانية القديمة قبل نشوء النقد المنهجى عندهم ، مما سبق أن قومناه من وجهة نظر النقد (١) الحديث ، ولعل خير ما يستدر ثمرات هذا الاتجاه ، ويستخلص منه أقصى غاية له ، هو ما عبر عنه الجاحظ حين نصح الكاتب والشاعر بالاحتكام إلى ذوق الصفوة من الجمهور والثقة فى ذلك الذوق ، دون ضرورة التماس تعليل فنى منه : « فإذا أردت أن تتكلف هذه الصناعة ، وتنسب إلى هذا الأدب ، فقرأت قصيدة ، أو حبرت خطبة ، أو ألفت رسالة ، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك ، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك . إلى أن تنتحله وتدعيه ، ولكن أعرضه على العلماء فى عرض رسائل أو أشعار أو خطب ، فإن رأيت الأسماع تصغى له ، والعيون

---

(١) هذا الكتاب ص ٥ – ٧ وواضح أننا لا نؤرخ هنا للنقد العربى ، ولكننا نوضح عناصره واتجاهاته العامة ، لكى نكشف عن مصادرها وأصالتها ، وبخاصة لكى نقومها فى ضوء النقد الحديث

تحدج إليه ، ورأيت من يطلبه ويستحسنه ، فانتحله . فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً فوجدت الأسماع عنه منصرفة ، والقلوب لاهية ، فخذ فى غير هذه الصناعة . واجعل رائدك الذى لا يكذب حرصهم عليه أو زهدهم فيه » (١) .

وعن الحرص على استجادة الجمهور للكلام نشأ التفريق بين من سموهم « أهل الصنعة » من الشعراء منذ الجاهلية — وبين أصحاب البديهة والارتجال — وأولئك يعيدون النظر فى شعرهم ليلقى قبولا حسناً : « فكان زهير يسمى كبار قصائده بالحوليات ، لأنه يمضى فيها حولا » ، وكان الحطيئة يقول : « خير الشعر الحولى المنقح (٢) » . ويفهم من كلام الجاحظ — فى هذا الموضع من البيان والتبيين — أنه يمدح هذا المنحى ، لمكانة التخير والأناة وطول النظر .

على أن بعض المتقدمين من الرواة كانوا يرون غير ذلك ، فيمدحون الاستسلام للخواطر الأولى ، ويذمون طــول النظر فى الشعر ، ومن هؤلاء الأصمعى على ما حسب ما يرويه الجاحظ أيضاً : « . . . كان (الأصمعى) يقول : الحطيئة عبد لشعره : عاب شعره حين وجده كله متخيراً منتخباً مستوياً ، لمكان الصنعة والتكلف والقيام عليه (٣) » ، على أن نفهم من التكلف هنا طول الأناة والنظر ، وهو غير التكلف عند المحدثين فيما بعد ، أمثال أبى تمام مثلا ، كما يدل على ذلك نص آخر للجاحظ فى التفرقة بين الأمرين (٤) . على أن الجاحظ يعلل لنشأة نزعة الصناعة عند أهل الصنعة بأن المدح أو التكسب بالشعر كان من دوافعها الحتمية : « إن من تكسب بشعره ، والتمس به صلات الأشراف والقادة ، لم يجد بدا من صنيع زهير والحطيئة وأمثالها (٥) » .

ولعل خير من وصف نزهة الصناعة وصفا أدبياً — فى وجه البداهة أو الارتجال — هو الشاعر الأموى : سويد بن كراع ، فى هذه الأبيات :

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين . طبعة وتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، جـ ١ ص ٢٠٣ .
(٢) المرجع السابق ٢٠٤ — ٢٠٥ .
(٣) الجاحظ : الطبعة السابقة ، جـ ١ ص ٢٠٦ .
(٤) نفس المرجع : جـ ٢ ص ٩ .
(٥) نفس المرجع جـ ٢ ص ١٣ — وابن رشيق : العمدة ص ٨٣ — ٨٦ .

ابيت بأبواب القوافى كأنما أصادى بها سربا من الوحش نزعا(٢)
أكالئها حتى أعرس بعدها يكون سحيراً أو بعيداً فأهجعا(٣)
عواصى إلا ما جعلت أمامها عصا مربد تغشى نحوراً وأذرعا (٤)
أهبت بغر الآبدات فراجعت طريقاً أملته القصائد مهيعا(٥)
بعيدة شأو ، لا يكاد يردها لها طالب حتى يكل ويظلعا(٦)
إذا خفت أن تروى على رددتها وراء التراقى خشية أن تطلعا (٧)
وجشمنى خوف ابن عفان ردها فثقفتها حولا حريدا ومربعا(٨)
وقد كان فى نفسى عليها زيادة فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا (٩)

وفى العصر الأموى ظهر اتجاه نقدى جديد — وإن يكن بدائياً — ولكنه كان فيه ضرب من التعليل الموضوعى ، أساسه تقاليد العرب فى أشعارهم وعاداتهم وحياتهم العاطفية . وهو تابع للعرف اللغوى الذى أثر بخاصة فى الموازنات (١) فيما بعد . ولعل أقرب مثل نضربه لذلك هو المجلس الأدبى الذى اجتمع فيه عمر بن ربيعة والأحوص بن محمد ، ونصيب ، ثم كثير الذى حكم على عمر — فى بعض غزلياته — أنه أراد ن يتغزل بحبيبته فتغزل بنفسه ، ثم مدح الأحوص فى أنه سار على التقليد العربى فى قصيدة من قصائده حين صور خضوعه لمحبوبته ، ومن هذه القصيدة .

لقد منعت معروفها أم جعفر وإنى إلى معروفها لفقير

(٢) كان من سبب هذا الشعر أن سويدا هجا بنى عبد الله بن دارم ، فاستعدوا عليه سعيد بن عثمان بن عفان ، فطلبه ليضربه ويحبسه ، فهرب ولم يزل متواربا حتى كلم فيه ، فآمنه على ألا يعاود ، والمعاداة : المداجاة والمخاتلة ، والنزع جمع نازع وهو الغريب .

(٣) أكالئها : أراقبها ، والتعريس : النزول فى وجه السحر .

(٤) المربد كنبر : محبس الإبل .

(٥) أهاب بها : دعاها . الآبدات : المتوحشات ، عنى بها القوافى الشرد . . أملته : سلكته ، طريق مل : مسلوك معلوم . والمهيع : الواسع المنبسط .

(٦) أى لا يكاد يردها طالب لها : يقول هى مطلقة لا يستطاع ردها إلا بالجهد .

(٧) تروى على : تروى عنى . الترقوة : مقدم الحلق فى أعلى الصدر حيث يترقى النفس .

(٨) الحريد : التام الكامل .

(٩) الجاحظ : المرجع السابق ج ٢ ، ص ١٢ — ١٣ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٨ .

(١) سنتحدث عن هذا الأثر فى معنى العرف اللغوى وأزمة التجديد فى النقد العربى القديم فى الفصل الخامس من هذا الكتاب .

ثم رجع كثير فذم الأحوص حين خرج على تقليد آخر ، هو إصرار الحبيب على دوام العاطفة على الرغم من هجر الحبيبة له ، وهو تقليد عام فى الغزل العربى ، يخرج عليه الأحوص بقوله :

فإن تصلى أصلك ، وإن تعودى   لهجر بعد وصلك لا أبالى

فعلق كثير على البيت السابق متوجهاً إلى الأحوص ، قائلا : « أما والله لوكنت من فحول الشعراء لباليت : هلا قلت كما قال هذا (وضرب بيده على جنب نصيب) :

بزينب ألم قبل أن يرحل الركب   وقل : إن تملينا فما ملك القلب »

ولكن كثيراً بعد أن مدح نصيباً بما سبق ، عاد فعاب عليه قوله :

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت   فواحزنا من ذا يهيم بها بعدى ؟ !

لأنه فهم من البيت الأخير أنه يهتم بمن يشغل مكانه منها من جانب غير كريم (١) ، على أن هذه النزعة التقليدية ومراعاة الموروث وما قاله الأقدمون هى التى تركت أثرها العميق فى عمود الشعر ، كما سنبين بعد قليل .

وفى العصر العباسى استجاب الأدب العربى لمطالب مجتمع جديد بسبب اتساع الحضارة الإسلامية ، واتصال العرب بثقافات أخرى ، وتعرفهم على حضارات أمم قديمة من أهمها اليونان والفرس ، ولا يهمنا هنا تفصيل صنوف التجديد هذه فيما يخص الأدب ، ولكنا نبين أثرها العام فى النقد ، وكيف استجاب ذلك النقد فيها للدوافع الجديدة . ومن نقاد هذه الفترة من كانوا فى نفس الوقت من الشعراء ، مثل بشار بن برد الذى غاب غلظه التصوير فى قول كثير :

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة   إذا لمسوها بالأكف تلين

---

(١) المبرد : الكامل ، جـ ١ ص ٢٣٢ — ٢٣٣ — ويرى بعد ذلك أنه قد نظر بعض هؤلاء الشعراء لبعض ثم قالوا : قوموا ، فقد استوت الفرقة (بكسر الفاء) — أى اللعبة ، واستواؤها . انقضاؤها . وهذا الذوق العربى فى الحياة العاطفية التقليدية سنشرح امتداده وسبب نشأته فى حديثنا فى جنس الغزل العربى فى هذا الباب . وفيه لا يهتم هؤلاء بأن الشعر يصف ما يشعر به ويصدق فيه ، بل يراعون ما ساد من اتجاه فى الجاهلية . وباسم ذلك ينقدون مثل قول طرفه ابن العبد :

فقل لخيال العامرية ينصرف   إليها ، فإنى واصل حبل من وصل

فقال : « و لله لو جعلها عصا مخ أو عصا زبد لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ، ألا قال كما قلت :

إذا قامت لمشيتهــا تثنت كأن عظامهــا من خــيزران (١) »

وهى ملحوظة دقيقة تتصل بالذوق السليم ودقة التصوير ورهف الحس .

وقام أبو نواس كذلك بدعوته إلى الرجوع للطبع لا إلى التقليد ، وباستبدال وصف الخمر فى مطلع القصائد بوصف الأطلال التى هى غريبة عن بيئة أبى نواس الحديدة . وكان يمكن أن يعد أبو نواس من كبار النقاد فى دعوته هذه لولا أنه حاذى فيها الأقدمين باستبدال مطلع بمطلع آخر ، على حين لا ضرورة لكليهما ولا صلة له بالقصيدة من وجهة النظر الحديثة ، ولكنه على أية حال صادق فى الدعوة إلى تصوير الشاعر لما يرى على حسب ما يشعر به ، لا على حسب ما سمع عنه ، فى قوله :

صفة الطلول بلاغــة القــدم فاجعل صفاتك لابنــة الــكرم
تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت فى الحــكم ؟
وإذا وصفت الشىء متبعــا لم تخــل من خطأ ومن وهم (٢)

على أن أهم الاتجاهات التى وضحت فى النقد فى العصر العباسى قد ظهر فيها أثر النقد اليونانى قليلا أو كثيراً ، فى حدود ما استطاع نقاد العرب فهمه ، ونمت هذه الاتجاهات فيما بعد ، وكثرت مظاهرها ، مما سنعنى ببيان دقائقه فى جميع المسائل التى سنعرض لها فى النقد العربى فى دراستنا له فى هذا الفصل . وعلينا أن الآن نذكر أمثلة جزئية لتأثر النقد العربى بالنقد اليونانى لتتبعها بالاتجاه النظرى العام فى هذا التأثر .

فمن ذلك اتجاه المتكلمين الفلسفى ، فى مثل صحيفة بشر بن المعتمر — وهو من المعتزلة ، وتوفى عام ٢١٠ هـ — يقول فى تلك الصحيفة : « والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة ، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معانى العامة . وإنما

---

(١) المبرد : الكامل ، جـ ٢ ص ٨٠ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ص ٥٨ .

مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال (١) » . وهذا و مقتضى الحال الذى تحدث عنه أفلاطون (٢) فى محاورة فيدروس ، ثم أرسطو فى مواطن كثيرة (٣) .

وخير من يمثل هذا الاتجاه النظرى المتأثر تأثراً محموداً بالنقد القديم ، هو الجاحظ ، فهو صاحب نظريات نقدية كثيرة سنضعها فى مواضعها من هذا الباب . ونشير منها الآن إلى ما يمس بنية القصيدة ، فى ذكر المعانى المتسقة فى الأبيات المتجاورة ، مما سماه الجاحظ : « القرآن » فيما يرويه عن رؤية الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والموافقة ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : « أنا أشعر منك . . . لأنى أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه (٤) .

أعمق من ذلك أن يحذر الجاحظ الشاعر من بناء قصيدته على الحكمة فحسب ، مما نزع شعراء العرب إليه وأكثروا منه فى العصر العباسى . وذلك أن الحكمة تخل بالبنية العامة للقصيدة : « . . . لو أن شعر صالح ابن عبد القدوس . . كان مفرقاً فى شعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما عليه بطبقات . . . ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر . ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء لم يكن لذلك عنده موقع (٥) » .

وفى العصر نفسه بدأ الفلاسفة من العرب يترجمون كتب اليونان فى النقد ، وبخاصة أرسطو ، وأخذ يطلع عليها — إما فى أصلها أو فى ترجمتها — بعض نقاد العرب ، مما قدمنا الأدلة عليه فى ختام الباب السابق . والذى يسترعى الانتباه عناية أولئك الفلاسفة وحدهم بالنقد النظرى لأرسطو ، دون محاولة ممارسته على نحو فعال ، فى حين لم يعن النقاد بفلسفة النقد ، لأن النقد ظل فى أذهان العرب منفصلا فى جوهره عن الفلسفة — على نقيض ما فعل اليونانيون — مما ظل أثره فى نقدنا العربى حتى العصر

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ ١ ، ص ١٣٥ — ١٣٦ — وسنتحدث كذلك عن صحيفة بشر هذه حين نشرح مسألة اللفظ والمعنى فى الفصل الأخير من هذا البـــاب .

(٢) أنظر ص ٢٨ من هذا الكتاب .

(٣) فى البراهين الخطابية ، وفى فصل الخطابة ، أنظر فهرس المعارف : مقتضى الحال .

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ ١ ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٥) نفس المرجع ص ٢٠٦ .

الحديث لدى المتخلفين ، وعلى الرغم من ذلك تبدو أثارات فلسفية متفرقة لبعض هذه النظريات العامة فى النقد العربى .

فمن ذلك اتجاه قدامة إلى دراسة الأجناس الأدبية ، تبعاً لنظرة أرسطو فى النظر إلى العمل الأدبى بوصفه كلا ذا وحدة ، فى حدود ما فهم قدامة ومن سايروه ، مما سنشرحه ونقومه فى الفصول التالية .

على أن الجانب الدقيق الذى يغيب عن نظر الباحث الأول وهلة ، هو فهم نقاد العرب للخيال ومدى تأثرهم فيه باليونان ، وتأثرهم كذلك بنظرية المحاكاة ، ولهـذا سنتحدث عن هذا الجانب أولا ، لنشرح بعد ذلك عمود الشعر وما استتبعه من خصومة بين القدماء والمحدثين :

٢ — الخيال عند العرب وأثر نظرية المحاكاة

١ — لم يستقر الخيال فى مفهومه الحديث المثمر — وهو أنه عملية توليد الصورة التى وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدبية — إلا منذ فلاسفة الرومانتيكية والفيلسوف « كانت » ، ولكن النقد القديم كله قبل ذلك ظل أبعد ما يكون عن هذا الفهم الحديث (١) :

وسبق أن رأينا أرسطو يقلل من شأن الخيال ، ويرى ضرورة وصاية العقـل عليه ، وأنه كان يخلط بين الخيال والوهم (٢) . وانتقلت الفكرة إلى فلاسفة المسلمين أولا ، ثم ظهر أثرها فى النقد العربى القديم . فيرى ابن سينا أن الكلام المخيل هو « الذى ينفعل به المرء انفعالا نفسانياً غير فكرى ، وإن كان متيقن الكذب (٣) » . ويحذر ابن سينا من الخيال ، ويسميه التخيل ، على نحو ما حذر أرسطو ، ثم الكلاسيكيون والأوروبيون : « وفى حركة تطلب المعارف العليا يستعين الإنسان بالعقل الفعال الذى

---

(١) سنشرح ذلك الإدراك الحديث وأثره البعيد المدى فى التجديد فى الشعر فى الفصل الثانى من الباب الثالث ، حين نتحدث فى صياغة الشعر . ولعل مما ساعد على هذا الاستقرار فى النقد الأوروبى توحد الأصل الاشتقاقى لكلمتى الخيال Imagination والصورة Image .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ١١٠ — ١١١ .

(٣) ابن سيناء : الشفاء ، الفصل التاسع : فى الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية ، والأشعار اليونانيـة .

يهديه عن طريق المنطق والفلسفة ، ويفضل مصدر المعارف الذى هو مصدر النفس الملكية . وهذا العقل الفعال قدسى » — وعند ابن سينا أن هذا العقل الفعال يحذر إنسان من رفقته ، أى رفقة القوى الحسية الأخرى ، ومنهب التخيل الذى يصفه ابن سينا قائلا : « وأما الذى أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلفيقاً ، ويختلق الزور اختلاقاً ، ويأتيك بأخبار ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب . وإنك لمبتلى بانتقاد حتى ذلك من باطله ، والتقاط صدقه من زوره ..»(١).

وينعكس أثر هـــذا إدراك للخيال فى النقـــد العربى ، فيما سماه عبد الظاهر : التخييل ، أو الإيهام بالـــكذب (٢) . ولهذا يكون من العبث أن نربط بين الخيـــال والصورة فى النقد العربى القديم ، لأن كليهما مفهوم مستقل عن الآخر . والربط بينهما — فى مفهومنا الحديث — لم يوجـــد إلا منذ عهد قريب . أما وجوه البلاغة التى قد تتصل بالصورة فى ناحية من نواحى مفهومنا القاصر ، فلم ترتبط عند أولئك النقاد بالخيال ولا بالصورة ، وإنما كانت صلتها عندهم وثيقة بالقدر الذى فهموه من نظرية المحاكاة كما عرفوها من أفلاطون وأرسطو .

٢ — وقد فهم نقاد العرب من المحاكاة أنها مرادفة للمجاز ، أى التشبيه والاستعارة والكناية (٣) يقول بن رشد : « والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه ، مثل وجود النغم فى المزامير ، والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ . . . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال . وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان (العربى) أهل هذه الجزيرة (الأندلس) (٤) .

---

(١) ابن سينا : رسالة حى بن يقظان فى : « رسالة القدر » طبعة ليدن ١٨٩٩ ، ومعها شرح وترجمة بالفرنسية .

(٢) سنشرح ذلك ونقومه فى الفصل الرابع من هذا الباب فى أهداف النقد العربى .

(٣) تراجع الصفحات الأولى من الترجمة متى بن يونس لكتاب أرسطوطاليس فى الشعراء ، وكذا الفصل التاسع منه .

(٤) أبو الوليد بن رشيد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، فى : فن الشعر ، ترجمة الدكتور بد الرحمن بدوى ، مع الترجمة القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد — ص ٢٠٣ — وأنظر كذلك منه صفحات ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٥ — ٢١٦ ، ٢٢٢ — ٢٢٣ ، ٢٤٨ .

وواضح آننا إذا فهمنا أن المحاكاة قد توافرت فى الموشحات والأزجال ، فإننا بذلك نكون قد قوضنا النظرية اليونانية من أساسها .

ويتراءى لدى فلاسفة العرب أيضاً مفهوم للمحاكاة أقرب إلى رأى أفلاطون الذى عرفناه من قبل (١) . وذلك فى قول أبى سليمان المنطقى فيما يحكيه أبو حيان التوحيدى : « وقد علمنا أن الصناعة (الفنية) تحكى الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها . . وهذا رأى صحيح وقول مشروح . وإنما حكتها ، وتبعت رسمها ، وقصت أثرها ، لانحطاط رتبتها عنها (٢) » .

ويدل مثل هذا القول على إدراك الصلة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وأن الطبيعة بمثابة نموذج عام يحاول الفن أن يحاكيه ، ولكنه يقصر على محاكاته (لأنه يقف عند ظواهر الطبيعة كما رأى أفلاطون) — على أن هذا القول لم يرتبط لدى صاحبه بتعليقات ذات قيمة فى صلته بالشعر أو الفن . والنص السابق واضح الدلالة على أنه مأثور عن الأقدمين .

ومن بين نقاد العرب من يصف قدرة الإنسان على المحاكاة ، متأثراً كذلك بما أثر عن الأقدمين . ونقصد به الجاحظ فى قوله : « ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له : العالم الصغير سليل العالم الكبير ، لأنه يصور بيديه كل صورة ، ويحكى بفمه كل حكاية . . وإنما تهيأ وأمكن الحاكية لجميع مخارج الأمم ، لمـا أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين ، وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستقامة (٣) » . وكلام الجاحظ دائر فى جملته حول ما نص عليه أرسطو من أن الإنسان أقدر الحيوانات على المحاكاة ، ولكن أرسطو يربط ذلك بنشأة الشعر ونموه(٤)

---

(١) أنظر ص : ٢٢ — ٢٧ من هذا الكتاب .

(٢) أبو حيان التوحيدى : المقابسات ، المقابسة التاسعة عشرة ، طبعة القاهرة ١٣٤٧ هـ ١٩٢٩ م ص ١٦٣ .

(٣) الجاحظ : البيـان والتبيين ، جـ ١ ص ٧٠ .

(٤) أنظر ص ٤٥ من هذا الكتاب .

على حين يستطرد الجاحظ من قوله إلى تقرير أن الإنسان يحاكي مختلف الناس والحيوان (١) .

ولا شك أن لغلبة الشعر الغنائي على الأدب العربي أثراً في عجز نقاد العرب عن الإفادة من نظرية المحاكاة على نحو ما أفاد أفلاطون أو أرسطو (٢) .

على أنا نظلم النقد العربي إذا وقفنا في بيان تأثره بنظرية المحاكاة عند هذا الحد . فقد انتقلت فكرة — قيمة — من الأفكار التي أدلى بها أرسطو في نظرية المحاكاة إلى النقد العربي ، فأثرت فيه تأثيراً خصباً متنوعاً : وهذه الفكرة تدور حول صلة الشعر بالفنون الأخرى .

وقد ناظر أرسطو بين الشعر والفنون الأخرى ليقرر أنها جميعاً إنما تصور جوهر الأشياء لا مظاهرها ، يرد بذلك على أساتذة أفلاطون (٣) .

ويتراءى أثر الفكرة السابقة في الترجمة العربية لفن الشعر لأرسطو . فمثلا يذكر متى بن يونس أن الناس (يحاكون) بألوان وأشكال كثيرة . ومنهم من يشبهون بالأصوات ، وكذلك بالحركات (واضح أن ذلك في الرسم والموسيقى والرقص على ما قال أرسطو) ، كما يشبهون بالكلام الموزون في الشعر (٤) ، ويقول ابن رشد :

---

(١) يقول الجاحظ : «... إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئا ... ونجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه ، لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله ، فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحدا . ولقد كان أبو دبوبة الزنجي مولى آل زياد ، يقف بباب الكوخ بحضرة المكاوين ، فينهق ، فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ، ولا متعب بهير إلا نهق . وقبل ذلك مع تنهيق الحمار على الحقيقة ، فلا تنبعث لذلك ، ولا يتحرك منك متحرك ، حتى كان أبو دبوبة يحركه . وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد . وكذلك كان في نباح الكلاب ... » (المرجع السابق للجاحظ ، ص ٦٩ — ٧٠) .

(٢) ولهذا السبب نفسه انحدرت دراسة الأجناس الأدبية إلى ملحوظات جزئية ، كما سنرى في الفصل التالي . ولنفس السبب لم يعن نقاد العرب بدراسة بعض أجناس أدبية عربية كان يمكن أن تقوم مقام القصة في الآداب الأخرى ، كالمقاومة . وقد تحدث الجاحظ عن القصاص (البيان ج ١ ص ٩٣ ، ٣٦٧) ولكنه لم يذكر شيئا يعتد به في النقد . هذا على الرغم من أن الأدب القصصي العربي هو الذي ترك أثره العميق في الآداب العالمية كما بينا في كتابنا : الأدب المقارن ؛ وكما سنشير إلى شيء منه في الفصل الثالث من الباب الثالث من هذا الكتاب :

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٤١ — ٤٣ .

(٤) ترجمة متى بن يونس ، في مرجع الدكتور عبد الرحمن بدوي السابق الذكر ، ص ٨٥ — ٨٦ .

« وكذلك الحال فى الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التى هى الضرب بالعيدان ، والزمر والرقص — أعنى أنها معدة بالطبع لهذين الغرضين » ، ثم يذكر بعد ذلك أن « الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال (فى الفنون التصويرية) والأصوات (فى الموسيقى) (١) » .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية ، إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار فى أذهانهم ، على حسب ما ألفوا فى بيئتهم ، على أن الفنون التصويرية كانت تنصرف فى كلام هؤلاء النقاد إلى الفنون النفعية لا الفنون الجميلة ، فكان يقصد بها النقش والتصوير ، فى مثل فن النجارة وفن النقش .

ولابد أن نشير إلى صدى هذا التنظير بين الشعر والفنون فى نقد ثلاثة من كبار نقاد العرب ، أفاد كل منهم فيه على نحو مخالف للآخر .

فالجاحظ يرجع الصيانة على المعانى ، محتجاً بأن الشعر : « صياغة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير (٢) » .

ويفيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر فى قضية التزام الشعر بالصدق ، أو عدم التناقض ، فيرى أن الشعر لا يقاس بما فيه من نبل الفكر ، أو يصدق مضمونه بل بما يحتويه من صنعة ، لأنه إنما يحكم عليه بصورته ، كما أن النجار لا يعاب صنعه برداءة الخشب فى ذاته ، بل بصناعته فيه ، لأن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش . ويستشهد قدامة بما روى عن الأصمعى أنه سئل : من أشعر الناس ؟ فأجاب : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، فيجعله بلفظه خسيساً » . ثم يسند إلى بعض قدماء اليونان القول بأن « أحسن الشعر أكذبه (٣) » ، بل قد يسنده لأرسطو نفسه (٤) . وهو ما لا أساس له من الصحة ، وقد يكون له مصدر غير محدد لدى بعض السوفسطائيين الذين أطلع على آرائهم .

---

(١) المرجع السابق ٢٠١ — ٢٠٣ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، جـ ٣ ص ١٣٢ — وقد أثر بذلك فى عبد الظاهر ، كما سنشرحه بالتفصيل فى فصل اللفظ والمعنى عند العرب .

(٣) قدامة . نقد الشعر ص ١٠١ .

(٤) نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٠ .

وخير من أفاد من ربط الشعر بالفنون هو عبد القاهر الجرجانى ، فى نظريته فى « النظم » ، حين قرر أن سبيل المعنى سبيل ما يقع فيه التصوير والصياغة ، وأن الصياغة متوحدة مع المعنى ، حتى إنه لا يمكن أن يوجد جملتان مترادفتان فى الدلالة لأن أى تغيير فى التركيب يتبعه تغير فى الصورة . وقد تطرق من ذلك إلى وجوه حسن الصورة فى اتساق الكلام . وعنده أن الفرق كبير بين جمل لا تؤلف صورته لأنه لا يجمعها سلك فى التصوير ، وجمل أخرى جيدة لأنها تؤلف « هيئة » أو صورة » . ولم يتعمق أحد من نقاد العرب القدامى ما تعمقه عبد القاهر فى فهم الصورة وصلتها بالتعبير ، متعمداً فى كل ذلك أساساً على فكرته فى عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية وطرق النقش والتصوير (١) .

وكما ترا ى التجديد الخصب فى بعض النواحى النظرية السابقة المتأثرة على نحو رشيد بالتراث العالمى فى النقد ، بدا إلى جانب ذلك الاتجاه التقليدى الحافظ فى حديث نقاد العرب فى عمود الشعر .

ويقصد به نقاد العرب وجوه الشعر كما استنتجوها من القصائد الجاهلية وعصر صدر الإسلام والعصر الأموى .

٣ — عمود الشعر

ومنهج نقاد العرب فيها يختلف اختلافاً جوهرياً عن منهج أرسطو . فقد رأيناه يتبع آثار اليونان ليستخلص منها الاتجاهات القويمة والعناصر الناضجة التى يجب الإبقاء عليها دون غيرها ، وباسمها عاب أرسطو كبار شعراء اليونان ، وباسمها كذلك مدح بعض الشعراء الادنين مكانة ، حين رآهم يجيدون فى بعض نواحى نتاجهم الأدبى . ولكن نقاد العرب كانوا فى عمود الشعر أسارى التقاليد لما ورثوا من تراث شعرى .

وما قاله العرب فى عمود الشعر منه ما يرجع إلى اللفظ من حيث جرسه ومعناه فى موضعه من البيت ، ومنه ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئى فى تأليف القصيدة ، ثم منه ما يخص تصوير المعانى الجزئية وصلتها بعضها ببعض فى بنية القصيدة .

---

(١) وستتضح مكانة عبد القاهر العالمية فى نظرياته النقدية — إلى جانب تأثره الرشيد — فى الفصل الأخير من هذا الباب .

أما اللفظ فيتطلبون فيه الجزالة ، والاستقامة ، والمشاكلة للمعنى ، وشدة اقتضائه للقافية .

وما تطلبوه فى مفهوم المعنى الجزئى هو شرف المعنى ، وصحته ، والإصابة فى الوصف .

وأما ما يخص تصوير المعانى الجزئية فى البنية العامة للقصيدة فهو المقاربة فى التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ثم التحام أجزاء النظم والتئامها (١) . ولنشرح ذلك مع التعليق عليه فى إيجاز .

وجزالة اللفظ : تتوافر له إذا لم يكن غريباً ولا سوقياً مبتدلا (٢) . ومعياره أن يكون بحيث تعرفه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله فى محاوراتها (٣) . والأمثلة كثيرة نقتصر منها على قول الحطيئة (٤) :

يسوسون أحلاماً بعيد أناتها	وإن غضبوا جاء الحفيظة والجد
أقلوا عليهم — لا أبا لأبيكم —	من اللوم، أوسدوا المكان الذى سدوا
أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى	وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدوا

وبهذه القاعدة عابوا كثيراً من شعر المحدثين . وفى هذه القاعدة تكتسب الألفاظ نبلا يشبه النبل الطبقى . وفيها إغفال لموقع اللفظ من الجملة . مما انتبه إليه أمثال عبد القاهر . على أن استقراء الشعر العربى استقراء سليما يكذب هذه القاعدة .

واستقامة اللفظ تكون من ناحية الجرس أو الدلالة أو التجانس مع قرائنه من الألفاظ .

فمن ناحية الجرس يكون اللفظ مستقيماً بسلامته من تنافر الحروف (٥) . وذلك مقياس نسبى ، يجب أن تراعى فيه اللهجات والأذواق المختلفة . على أن الخطأ هنا أن اللفظة الثقيلة قد تملح فى موضعها إذا أوحت بمعناها المراد فى ذلك الموضع .

(١) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، ص ٩ .
(٢) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، ص ٤٩ .
(٣) القلقشندى : صبح الأعشى ، طبعة دار الكتب ، ج ٢ ، ص ٢٠٦ .
(٤) المبرد : الكامل ، ج ١ ص ٣٤٩ .
(٥) القلقشندى : صبح الأعشى ج ٢ ص ٢٤٥ — ٢٤٨ .

ومن ناحية الدلالة يكون اللفظ مستقيماً إذا لم يجاف الشاعر فى استعماله أصل وضعه اللغوى . ولهذا السبب عابوا قول البحترى :

تشق عليــه الريح كل عشية جيوب الغمام ، بين بكر وأيم

فالأيم التى لا زوج لها سواء سبق لها الزواج أم لا (١) . فالمقابلة بينها وبين البكر غير مستقيمة . وهذه قاعدة سليمة لا غبار عليها .

وكذلك يكون اللفظ مستقيماً إذا تجانس مع قرائنه من الألفاظ ، ولذا أخذوا على مسلم بن الوليد قوله :

فاذهب كما ذهبت غوادى مزنة يثنى عليها السهــل والأوعار

فكان الأولى أن يقول : السهل والوعر ، أو السهول والأوعار ، ليكون البنـاء اللفظى واحداً ، بالتثنية أو الجمع ، على أن مجال التأويل هنا واسع ، فالسهل فى مستوى واحد ، على حين الأوعار مختلفة . ثم إن طلاق القول بذلك يكذبه الاستقراء الصحيح للشعر العربى القديم والنثر كذلك .

ومشاكلة اللفظ المعنى تكون إذا وقع موقعه لا يزيد على معناه أو ينقص عنه ، ولذا أخذوا على الأعشى استخدامه كلمة : الرجل ، مكان : الإنسان ، فى قوله :

استأثر الله بالوفـاء وبالعـدل وولى الملامة الرجـلا (٢)

لأن الملامة تتجه للإنسان امرأة كـان أم رجلا ، ولا تخص الرجل وحــده ، ويتبع الاعتبار الأخير أن تقع الكلمة موقعها فى القافية ، كأنها الشىء الموعود المنتظر ، وبهذا يمدح بيت الحطيئة :

هم القوم الذين إذا ألمت من الأيام مظلمة أضـاءوا

---

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص ٧٣ .

(٢) المرزبانى (أبو عبيد الله بن محمد بن عمران) : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ١٩٣٢ م ص ٩١ .

فالإضاءة يتطلبها ظلام الأيام وما استجد فيها من أحداث مدلهمة (١)

ويحمدون فى المعنى أن يكون شريفاً ، وشرف المعنى أن يقصد الشاعر فيه إلى الإغراب ، واختيار الصفات المثلى إذا وصف أو مدح لا يبالى فى ذلك بالواقع . فإذا وصف فرسا وجب أن يكون الفرس (٢) كريماً ، وإذا تغزل ذكر من أحوال محبوبه ما يمتدحه ذو الوجه الذى برح به الحب (٣) ، وإذا مدح فعليه أن يذكر ما يدل على شرف المقام إبداعاً وإغراباً ، لا مراعاة لصدق الموقف ولصفات ممدوحة كما يراه (٤) .

ويعنون بصحة المعنى إلا يقع خطأ تاريخى ، كقول زهير :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم كأحمر عاد ، ثم ترضع فتفطم (٥)

أو خطأ على حسب العرف السائد ، ولذا يعيب الآمدى على البحترى قوله :

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ١٢٨ ؛ ونكرر هنا أننا نريد إجمال القول فى شرح ماذكر نقاد العرب القدامى ، وسنعرض بعد ذلك — فى فصل اللفظ والمعنى ، وفى فصل أجناس الشعر — للتفصيل والمقارنة .

(٢) ولذا عابوا امرأ القيس فى وصفه لخيل البريد وأنها بليدة كما سنذكر فى الفصل التالى ، كما عابوه فى قوله :

وأركب فى الروع خيفانة كسا وجهها سعف منتشر

لأنه شبه شعر الناصية بسعف النخلة ، والشعر إذا غطى العين لم يكن الفرس كريما ، وذلك هو الغمم ، ويحمد فى نواصى الخيل أن يكون شعرها غير مفرط فى الكثرة أو القلة ، لأن الفرس لا يكون بذلك كريما فامرؤ القيس مخطىء فى نظر هؤلاء النقاد وأن كان صادقا فى الواقع ، (الآمدى : الموازنة ص ٢٩) .

(٣) أى أنه لا يصف مايجد هو من حالته الخاصة ، بل يصف مايشهد له بأنه بلغ غاية الوجد (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٤٤) .

(٤) أنظر أمثلة لذلك فى عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ٣٨٣ — ٣٨٤ — أبو هلال العسكرى : الصناعتين ص ٢٧٤ ؛ وقدامة يقصر المديح على الفضائل النفسية من عقل وشجاعة وعدل وعفة ، على ألا يتجاوز ماهو من صفات ممدوحة على حسب مكانته : (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٤٣ ، ١١٠ — ١١١) ولنا إلى ذلك عودة فى هذا الباب ببيان مصادر ذلك وقيمته ، وإنما يعنينا الآن شرح ماقالوه فى معنى عمود الشعر .

(٥) لأن المشئوم هو قدار أحمر ثمود لا عاد (المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ص ٤٥) . وهذا خطأ جزئى يجب أن ينطبق عليه ما قاله أرسطو (ص ٨٣ — ٨٤ من هذا الكتاب) .

نصرت لهـا الشوق اللجوج بأدمع ... تلاحقن فى أعقاب وصل تصرما(١)

وذلك أن الآمدى يرى أن الشقوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه ، أو مخالفة العرف اللغوى ، كقول أبى تمام :

إذا ما رحى دارت أدرت سماحة ... رحى كل إنجاز على كل موعد

إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طحنة بالرحى ، وهو قضاء عليه ، ذلك — فى العرف اللغوى — لا يكون إلا للإخلاف (٢) .

والإصابة فى الوصف أن يذكر المعانى التى هى ألصق بمثال الموصوف ، مثلا كان مصيباً ، لا لأنه مدح هرم بن سنان بصفاته الخاصة ، بل لأنه مدحه بالصفات العامة للرجل الكريم من حيث أنه مثال كريم . ولذا يروون عن عمر رضى الله عنه أنه قال عنه : « كان لا يمدح الرجل بما يكون فى الرجال (٣) » .

والأمور الخاصة بتصوير المعانى الجزئية منها المقاربة فى التشبيه ، وأصدقه « ما لاينقص عند العكس » ، كتشبيه الورد بالخد والخد بالورد ، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما كى يبين وجه التشبيه بلا كلفة ، إلا أن يكون المراد من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على نفسه ، ويحميه من الغموض والالتباس (٤) » .

(١) الآمدى : الموزانة ص ٣٣ — ٣٤ ، ووجهة نظر الآمدى — فى أن الشوق يشفى من البكاء — صحيحة ، ولكن من ناحية نتيجة البكاء ، أما أثناء الانفعال بالشوق فإن ذلك الشوق يهيج البكاء ، وفى هذه الحال يكون فى البكاء اشتداد للانفعال واهاجة له . وانما قاس الآمدى بذلك المقياس ، لأن المعهود فى الشعر الجاهلى أن يذكروا البكاء شوقا ، انظر لما ينتج عنه من شفاء النفس به عقب البكاء ، كما فى قول امرىء القيس فى معلقته :

وان شفائى عـبرة مهـراقة ... فهـل عند رسم دارس من معـول ؟

وهذا جانب تقليدى محض .

(٢) الآمدى : الموازنة ص ٢٠٤ — ٢٠٥ ، ولنا إلى هذا عودة فى بيان أثر العرف اللغوى فى التجديد عند العرب فى الفصل الرابع من هذا الباب .

(٣) انظر وصية أبى تمام للبحترى فى (أبو اسحاق الحصرى القيروانى : زهر الآداب ، جـ ١ ص ١٠١ طبعة القاهرة ١٩٢٥) .

(٤) المرزوقى فى شرح ديوان الحماسة ، الطبعة السابقة ، ص ٩ — وانظر كذلك ص ١٢٣ — ١٢٥ من هذا الكتاب وهامشها لتعرف آراء أرسطو ووجوه حسن التشبيه والاستعارة عنده ، إذ أنه يزيد — على ماذكره هنا — التمثيل والتضاد والحركة ، وقد فطن إلى التمثيل عبد القادر الجرجانى ؛ انظر نفس الموضع من هذا الكتاب .

ثم مناسبة المستعار منه للمستعار له على حسب عرف اللغة فى مجازها ، ولذا عيب على أبى نواس قوله :

بح صوت المال مما منك يشكو ويبوح

يريد أن المال يتظلم من إهانته وتمزيقه بالإعطاء لكرم صاحبه ، والاستعارة قبيحة لأنه لا صلة بين المال والإنسان (١) .

ثم التحام أجزاء النظم والتئامها ، ويقصدون بذلك إلى الانتقال من كل جزء من أجزاء القصيدة التقليدية إلى الجزء الآخر على نحو جيد ، على حسب ما جرت به تقاليد القصيدة العربية منذ الجاهلية ، على الرغم من أن هذه الأجزاء — بما تشتمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبيب والرحلة إلى المحب ثم المدح — لا صلة فى الواقع بينهما ، ولا يمكن أن تتكون منها وحدة عضوية . وإنما يريدون وصل هذه الأجزاء وكفى . على أن إجادة هذا الوصل — وهو ما يسمونه : حسن التخلص من غرض إلى غرض فى القصيدة — هى مما عنى به المتأخرون، دون الجاهليين والمخضرمين، إذ كانت العرب تقول عند فراغها من لفت الإبل وذكر القفار : دع ذا ، أو عد عن ذا (٢) ، ليأخذوا فيما يقصدون إليه من غرض القصيدة الأصلى . ولهذا لم يؤثر حديث نقاد العرب عن التحام الأجزاء فى نية القصيدة ، بل اتخذوا القصيدة الجاهلية نموذجا ، على ما بين أجزائها من تفاوت يتناقض مع ما نعرفه اليوم من معنى الوحدة (٣)

وحول عمود الشعر ، وما تفرع عنه من أمور النقد ، ثارث عند قدامى نقاد العرب كل مسائل الخصومة بين القدماء والمحدثين ، إذ أن هؤلاء المحدثين قد انحرفوا قليلا فى صناعتهم عما يقتضيه عمود الشعر من أصول ؛

وقد افترق نقاد العرب فى أمر هذه الخصومة ، فنهم من تعصب للقديم لقدمه ، وبخاصة الرواة واللغويون ، كأبى عمرو بن العلاء والأصمعى ، وكان أبو عمر لا يحتج ببيت من الشعر الإسلامى ، وكان يقول : « لقد كثر هذا المحدث وحسن ،

(١) يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ج ١ ص ٢٤١ ؛ ولنا عودة إلى العرف اللغوى وقيمته وسبب احتفاء العرب به فى الفصل الخامس من هذا الباب .

(٢) العمدة ج ١ ص ١٥٩ .

(٣) لنا عودة بالدرس والتحليل والمقارنة لمعنى الوحدة عند العرب فى الفصل الثانى من هذا الباب .

حتى لقد هممت أن آمر فتياتنا بروايته (١) » . ولا وزن لمثل هذه الآراء . والقول الفصل فى هذا ماقاله ابن قتيبة : « . . ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل للفريقين ، وأعطيت كلا حقه . . ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة ، على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم (٢) » .

وفطن نقاد العرب فى موازنتهم بين الشعراء — وفى الخصومة بين المحدثين والقدماء — إلى أثر البيئة الطبيعية والثقافة ، وأرجعوا إليها الاختلاف بين جزالة أدب البدو والإعراب ، ورقة أهل الحضر وسهولة ألفاظها ومعانيها ، وبخاصة بعد الإسلام ، حين « اتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادى إلى القرى ، ونشأ التأدب والتطرف ، فاختارت الناس من الكلام ألينة وأسهلة (٣) » .

ومن أوائل من نبه لأثر البيئة فى الشعر ابن سلام الجمحى فى طبقاته ، فقد علل لين شعر عدى بن زيد بأنه كان يسكن الحيرة ويراكز الريف ، وفسر قلة الشعر فى الطائف بقلة الحروب ، لأن الشعر إنما يكثر بالحروب كحرب الأوس والخزرج ، ولذا قل الشعر بين قريش ، إذ لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا (٤) . ومبدأ تأثير البيئة ذاته صحيح ، ولكن ابن سلام لم يستطع أن يفيد منه مبدأ من مبادىء النقد الأدبى (٥) ، وإن يكن قد حاول به أن يعلل تعليلا موضوعياً للظواهر الأدبية .

---

(١) انظر الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام محمد هارون ، جـ ١ ص ٣٢١ وعبد الله بن مسلم ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ ، ص ٢ ؛ وعلى بن رشيق القيروانى : العمدة ، جـ ١ ص ٥٦ — ٥٧ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٢ ، وابن قتيبة يقصد إلى المساواة فى الحكم على الشعراء ، فقد ينبغ متأخر فى غرض من أغراض الشعر القديمة فيساوى المتقدمين أو يسبقهم ، ولكن ابن قتيبة — شأنه فى ذلك شأن نقاد العرب — يرى أن على المتأخر الاقتداء بالمتقدم فى أغراض الشعر العامة وقوالبه فى القصيدة ، وله أن يجدد بعد ذلك فى اختيار الألفاظ وفى المعانى ، انظر المرجع السابق ص ٧ .

(٣) انظر : على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، طبعة القاهرة ١٩٤٥ ، ص ١٧ — ١٨ ، وكذا ابن رشيق : العمدة ، الطبعة السابقة ، ص ٥٨ — ٥٩ .

(٤) ابن سلام الجمحى : طبقات الشعراء ص ١٠٢ .

(٥) انظر : طه ابراهيم ؛ تاريخ النقد عند العرب ص ٨٦ — ٨٨ ، والدكتور محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ص ١٠ — ١١ .

وبعد هذه الاتجاهات النظرية العامة ، علينا أن نفصل القول فى مختلف الاتجاهات فى النقد العربى ، مع تقويمهما تقويماً حديثاً .

ويمكن تقسيمها إلى اتجاهين كبيرين ، ما يخص وحدة العمل الأدبى ، من حيث أجناس الأدب من شعر ونثر ، ثم من حيث ترتيب أجزاء القول والأهداف الإنسانية للأدب .

والاتجاه الكبير الآخر نتحدث فيه عن القيم الجمالية للوجوه البلاغية ، وأزمة التجديد فيها ، ثم فيما سموه : اللفظ والمعنى .

الفصل الثاني

أجناس الأدب

(١)

أجناس الأدب الشعرية

لقدامة بن جعفر — المتوفى عام ٣٣٧ هـ — فضل الزيادة فى دراسة أجناس الأدب الشعرية ، وتبعه كثير من النقاد .

وهنا يتحدث نقاد الأدب من العرب عن القصيدة وما تتناوله من أغراض . وهى مقصورة فى نقدهم على الشعر الغنائى أو الوجدانى ، من مدح وهجاء ، ورثاء وافتخار ، وعتاب واستنجاز ، ووعيد واعتذار (١) . . ومنهم من يقرر أن أكثرها لدى الشعراء مطلباً المدح والهجاء ، والنسيب والمراثى والوصف (٢) . ومنهم من يرجعها إلى أصناف أربعة : المديح والهجاء ، والحكمة واللهو . ثم يتفرع من كل صنف منها فروع له ، « فيكون من المديح المراثى والافتخار ، والشكر واللطف فى المسألة وغير ذلك مما أشبه ذلك وقارب معناه ، ويكون من الهجاء الذم والعتب ، والاستبطاء والتأنيب ، وما أشبه ذلك وجانسه ، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ ، وما شاكل ذلك وكان من نوعه ، ويكون من اللهو الغزل والطرد ، وصفة الخمر والمجون وما أشبه ذلك وقاربه (٣) » ومعلوم أن الفرق كبير بين هذه الأجناس المختلفة من حيث الموقف ، والبواعث النفسية ، وما يترتب على ذلك من

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ص ٩١ ، ١٤٥ ومن يرجعها جميعاً إلى المديح والهجاء متأثر بأرسطو فى تقسيمه الشعر الغنائى ، انظر هذا الكتاب ، ص ٤٥ — ٤٦ .

(٢) قدامة ابن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٥ ، ثم يذكر قدامة التشبيه غرضا مستقلا ، وواضح أن هذا خلط فى فهم الأغراض ، ويترتب عليه تداخل فى الأقسام ؛ ثم أن الوصف كثيرا ما يذكر تبعا للأغراض الأخرى ، ويندر أن يقصد لذاته .

(٣) الطرد : الصيد ؛ وانظر كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، طبعة القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٨١ ، ولا نقصد هنا إلى تحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه الحقيق ، انظر لذلك مقدمة الدكتور طه حسين لنفس الطبعة السابقة ص ١٩ ، ثم مقدمة الدكتور العبادى ؛ ثم انظر ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ص ٨٧ .

تخير المعانى ومن طرق الصياغة . فليس الرثاء — مثلا — مجرد مدح بصيغة الماضى (١) ، كما لا يمكن أن يعد العتب هجاء .

ولكنا لا نلحظ لدى هؤلاء النقاد شيئاً ذا بال فى تفصيل الفروق النفسية والمواقف المختلفة بين كل هذه الأجناس . ولهذا فضلنا أن نقصر القول على جنسين من الأجناس الأدبية ، تتمثل فيهما مختلف اتجاهات هذا النوع من نقد الأجناس ، وهما يخصان جزءاً كبيراً من الشعر العربى ، كثرت حوله الخصومة ، واختلفت فيه منازع الشعراء ، وتمثلت فيه أهم خصائص الشعر العربى كله ، وهذان وهما : المدح ، والغزل .

١ — المـــدح

كان الشاعر فى الجاهلية أرفع منزلة من الخطيب ، لحاجتهم إلى الشعر فى تخليد المآثر وحماية العشيرة ، وتهيبهم لدى شعراء القبائل ، فلما تكسبوا بالشعر صارت الخطابة فوقه (٢) . وكانت العرب لا تتكسب بالشعر ، وإنما ينظم أحدهم ما ينظمه شكراً على صنيعة لا يستطيع أداء حقها ، إعظامها لها (٣) ، ولعل خير ما يمثل به لذلك قول رجل من بنى عبدالله ابن عفان غطفان ، وجاور فى طيىء وهو خائف :

جزى الله خيراً طيباً من عشيرة	ومن صاحب تلـــقاهم كل مجمع
هم خلطونى بالنفوس ، ودافعوا	ورائى بركن ذا مناكب مدفع
وقالوا : تعلم أن مالك إن يصب	نفدك ، وإن تحبس نذرك ونشفع (٤)

---

(١) كما يزعم قدامة ، انظر : نقد الشعر ص ٥٩ ، وفيها : « ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر فى اللفظ ما يدل على أنه لهالك ... وهذا ليس يزيد فى المعنى ولا ينقص منه ، ويردد هذا الكلام ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ص ١١٧ ، ولكنه يلحظ شيئا من الفرق فى الحالة النفسية بين الموقفين . ونرى أن قدامة متأثر بأرسطو فى نظير لهذا المعنى ، حين يرشد أرسطو الخطباء إلى مواطن المدح بذكر ما ينصح به من الصفات ، انظر هذا الكتاب ص ١٤٣ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ص ٥٠ — ٥١ . والجاحظ : البيان والتبيين ، شرح وتحقيق الأستاذ عبد السلام هرون ، جـ ١ ص ٢٤١ ، جـ ٢ ص ١٣ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ، ص ٤٩ .

(٤) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، الكامل ، طبعة القاهرة ١٣٥٥ هـ جـ ١ ص ٤٧ .

— حتى جاء النابغة الذبيانى ، وقبل الصلة على الشعر ، وخضع للنعمان ابن المنذر ثم جاء الأعشى فجعل الشعر متجراً يتجر به ، وقصد حتى ملك العجم ، فاستهجن شعره ، ولكنه أثابه اقتداء بملوك العرب (١) . وسرعان ما أفاض الشعراء فى المدح ، حتى صار أوسع ميادين الشعر العربى . وقد جاراهم النقاد فى العناية به ، على الرغم من أن منهم من قرر أن الشعراء فقدوا بهذا المديح من قدرهم الذى كان لهم قبل التكسب بشعرهم (٢) . وأفقن النقاد فى إرشاد الشعراء إلى طرق نيل الحظوة عند ممدوحيهم . وعنوا كل العناية بنظام القصائد فى المدح ، وبالحديث فى معانيها ، فصارت هذه القصائد فى بنائها جامعة لكثير من التقاليد التى سنها الجاهليون فى نظام القصيدة بعامة ، ثم كانت مجال التجديد فى أجزائها ، ولكنها ظلت تحاذى القديم ، حتى فى منهج تجديدها . ويمكن إجمال كلامهم فى المديح فى أمرين عامين :

(١) صفات المدح والتصرف فيها حسب طبقات الممدوحين .

(٢) مطالع القصائد من حيث التقليد والتجديد .

١ — أما صفات المدح : فيرجعها قدامة إلى أربعة ، هى جماع الفضائل عنده : العقل والشجاعة ، والعدل والعفة ، وعلى الشاعر ألا يتجاوز هذه الصفات النفسية إلى ما سواها من الصفات الجسمية ، لأنه بسبيل وصف الرجال من حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان . والعقل — عند قدامة — أصل ترجع إليه فضائل مثل المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدع بالحجة والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة ، وما إليها من العفة القناعة وقلة الشره وطهارة الإزار وما يجرى مجراها ، ومن أقسام الشجاعة الحماية والدفاع والأخذ والنكاية فى العدو والمهابة والسير فى المهامة الموحشة وما أشبه ذلك . ومن أقسام العدل السماحة والتبرع لنائل وإجابة السائل وقرى الأضياف . . وبتركب أصول الفضائل الأربعة تنتج فضائل جديدة . فعن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات والوفاء بالإيعاد . وعن تركيب العقل مع السخاء يحدث إنجاز الوعد وما أشبه ذلك ، وعن تركيب العقل

---

(١) الجاحظ : نفس الموضع السابق ، وابن رشيق : نفس الموضع السابق

(٢) عبارة الجاحظ : « فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسبه ، ورحلوا إلى السوقة ، وتسرعوا إلى أعراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ، وكذلك قال الأول : « الشعر أدنى مروءة السرى ، وأسرى مروءة الدنى » : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٤١ .

مع العفة توجد الرغبة فى المسألة والاقتصار على أدنى معيشة وما أشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع السخاء يحدث الإتلاف والإخلاف وما أشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع العفة يكون إباء المنكر والغيرة على الحرم ، وعن السخاء مع العفة الإسعاف بالقوت والإيثار على النفس (١) .

ويضع قدامة من هذا التقسيم مقياساً لجودة المدح . فللشاعر أن يمدح بفضيلة من الفضائل الأربعة وما يتفرع عنها ، أو بها كلها مجتمعة ، والبالغ فى التجويد إلى أقصى حدوده هو من استوعبها . وليس له أن يتجاوز هذه الصفات إلى غيرها من الأوصاف الجسمية المحمودة .

ويقول بن رشيق : « وأكثر ما يعول على الفضائل النفسية التى ذكرها قدامة ، فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية ، كالجمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشيرة ، كان جيداً ، إلا أن قدامة قد أبى منه وأنكره جملة ، وليس ذلك صواباً ، وإنما الواجب عليه أن يقول : إن المدح بالفضائل النفسية أشرف وأصح فأما إنكار ما سواها كرة واحدة ، فما أظن أحداً يوافقه فيه ، أو يساعده عليه (٢) » ،

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٩ — ٤١ ، وإنما أثبتنا رأى قدامة فى هذا كاملا ، لأن له فضل السبق فى الدعوة إليه بين نقاد العرب ، وتأثر به سواه ، ثم رددوا قوله فى قصر المدح على الصفات النفسية دون الجسمية ، وذكروا أمثلته . ونعتقد أن القارىء فى غنى عن أن ننبه إلى تهافت تقسيم قدامة ، وتداخل الصفات التى ذكرها . وقد تأثر قدامة بأرسطو فى الخطابة فى أصل الفكرة . يقول أرسطو فى نهاية الفصل الخامس من الكتاب الأول من الخطابة : « أما الفضيلة فهى موضوع المدح الأخص به » . ويتحدث أرسطو فى الخطابة الاستدلالية (لمعنى الخطابة الاستدلالية أنظر ص ٩٢ — ٩٣ من هذا الكتاب (عن الصفات التى توافرت فى شخص كان أهلا الثقة لدى الجمهور ، يريد أرسطو بذلك أن يرشد الخطيب إلى مواضع الإيحاء بالثقة . كى يفيد فى البرهنة على أنه أهل لها ، أو أن ممدوحة أهل لها . وفى ذلك يقول أرسطو : « لنتحدث عن الفضيلة والرذيلة ، عن الجميل والقبيح ، لأنها أهداف من يمدح أو يهجو ... والفضيلة — كما يبدو — هى حاسة البحث عن الخير والمحافظة عليه ، وهى كذلك حاسة تدفع إلى أداء الخدمات الجليلة الكثيرة ، بكل أنواعها ، وفى كل الحالات . واجزاء الفضيلة هى العدل ، والشجاعة ، والعفة ، والسخاء ، وعلو الهمة ، والكرم والحلم ، والكياسة ، والفطنة ... » الكتاب الأول من خطابة أرسطو ١٣٦٦ إلى س ٢٣ — ٢٥ ، ٣٦ — ٣٨ وكذا ١٣٦٦ ب ، س ١ — ٢) .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ، ص ١٠٨ — وينقل ابن سنان الخفاجى نقد الآمدى لقدامة فى قصره المدح على الفضائل النفسية ، ثم يقول : « إنه خالف فيه المذاهب كلها عربيها واعجميها ، لأن الوجه الجميل يزيد فى الهيبة ويتيمن به . ويدل على الخصال المحمودة » (ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة طبعة القاهرة ١٩٣٢ ، ص ٢٥٠ — ٢٥١) .

وفى الأمثلة التى ساقها قدامة نفسه ما يثبت صحة كلام ابن رشيق ، إذ يذكر قدامة من مختار المدح قول زهير :

وفيهم مقــامات حسان وجوههم … وأندية ينتابهــا القول والفعــل
فإن جئتهم ألفيت حــول بيوتهم … مجالس قد يشفى بأحلامها الجهل
على مكثريهم حق من يعتريهـــم … وعنــد المقلين السماحة والبذل
فما كان من خير أتوه فإنمــا … توارثــه أبــاء آبائــهم قبــل

فقد وصفهم بحسن الوجوه ، إلى جانب ما استتم لهم من حسن المقال ، وتصديق القول بالفعل ، وكرم المحتد ، ورجاحة العقل (١) :

ويمثل قدامة للمدح المعيب — لوصف الشاعر للمظاهر الجسمية — بقول عبيدالله بن قيس الرقيات فى عبد الملك بن مروان :

يأتلق التاج فوق مفــرقة … على جبين كأنــه الذهب

فوصفه الشاعر بالبهاء والزينة ، فغضب عبدالملك ، وقال له : « قد قلت فى مصعب بن الزبير :

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهــه الظلمــاء

فأعطيته المدح بكشف الغم ، وجلاء الظلم ، وأعطيتنى من المدح ما لا فخر فيه (٢) » .

ويعيب قدامة كذلك الاقتصار على المديح بالآباء أو بمظاهر الثراء (٣) ، ويمثل له بقول أيمن بن خزيم فى بشر بن مروان .

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٣ — وكذا أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٧٦ .

(٢) قدامة ابن جعفر : المرجع السابق ، ص ١١٠ — ١١١ — وكذا أبو هلال : نفس المرجع ص ٧٣ — ويقول المرحوم طه ابراهيم (تاريخ النقد ص ١٣٨ — ١٣٩) إن البيت لم يقع موقعا حسنا من نفس عبد الملك ، لا لأنه عدل فى مدحه عن الفضائل النفسية كما يقول قدامة ، بل لأن بين البيتين بونا شاسعا فى الجمال والقوة والروح ، لأن بيت ابن الرقيات فى مصعب أروع وقعا وأعلى نفسا ، وأمس بالنور العلوى ، وأشد اتصالا بالله الذى يحرص الخلفاء على أن يمثلوه فى الأرض ، لهذا وحده عتب الملك على الشاعر وليس لخلو بيته من الفضائل النفسية ، فليس فى بيت مصعب شىء منها على النحو الذى يفهمه قدامة .

(٣) إنما يعيب قدامة ومن سار على نهجه الاقتصار على مدح الآباء ، بدليل مثال زهير الذى أوردناه عن قدامة قبلا .

يا ابن الذوائب والذرى والأرؤس　　والفرع من مضر العمر فى الأقعس
من فرع آدم كابراً عن كابر　　حتّى انتهيت إلى أبيــك العنبسى
مروان ، إن قنــاته خطيــة　　غرست أرومتها أعــز الفرس
وبنيت عنــد مقــام ربك قبة　　خضراء كلل تاجهـــا بالفسفس
فسماؤها ذهب ، وأسفـــل أرضها　　ورق تلألأ فى البهيم الحندس (١)

لأن الشاعر لم يصف غير الآباء ، ولم يصف الممدوح بفضيلة فى نفسه . وذكر بناءه القبة من الذهب والفضة ، وليس هذا من المدح ، وإنما طريقة المدح أن يجعل الممدوح يشرف بآبائه ، والآباء تزداد شرفا به . لأن شرف الوالد بعض ميراث الابن .

وحقاً لو كان هذا الشرف الطريف والتالد محققاً فى الممدوح ، لكان من المعانى التى لا يعاب ذكرها ، ولكن من نقاد الشعر من يجعلون ذلك قاعدة ، إيماناً منهم بأن العصامى دون العظامى ، وجريا على أن الشاعر له أن يزعم ما شاء فى شعره لا يعبأ بالحقيقة والموقف (٢) ، حتّى عيب قول ابن جبلة

وما سودت عجلا مآثر عزمهم　　ولكن بهم سادت على غيرها عجل

وجرى على منهاجه أبو الطيب فقال :

ما بقومى شرُفت ، بل شرفوا بى　　وبنفسى فخـــرت لا بجدودى

فقرر أنه عصامى ، يقول الجرجانى : وهذا منه « هجو صريح ، وقد رأيته من يعتذر له فيزعم أنه أراد : ما شرفت فقط بآبائى ، أى فى مفاخر غير الأبوة ، وفى مناقب سوى الحسب ، وباب التأويل واسع (٣) » .

---

(١) العفرنى : الاسد . والعنبس من أسماء الأسد ومعناه الشديد ، والعنابس من قريش أولاد أمية بن عبد شمس الأكبر ، وهم ستة : حرب وأبو حرب ، وسفيان وأبو سفيان ، وعمرو وأبو عمرو . والفسفس : البيت المصور بالفسيفساء ، وهى ألوان تؤلف من الخرز ، فتوضع فى الحيطان كأنها نقش مصور . (قدامة جعفر : نقد الشعر ، ص ١١١ — ١١٢ — وكذا أبو هلال العسكرى . كتاب الصناعتين ص٧٣ — ٧٤) .

(٢) سنتحدث فى هذا ونضرب أمثلة عليه حين نبين الأهداف الإنسانية للأدب على حسب النقد العربى ، فى الفصل الثالث من هذا الباب ، وأنظر كذلك ص ١٦٤ — ١٦٥ من هذا الكتاب

(٣) عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومة ص ٣٨٣ — ٣٨٤ ، قارنه بما يقوله أبو هلال فى الصناعتين ص ٧٤ .

على أن المدائح تختلف على حسب الممدوحين فى الارتفاع والاتضاع والتبدى والتحضر ، فمنهم الملوك والوزراء والكتاب وقادة الجيش ، « فإذا كان الممدوح ملكاً لم يبال الشاعر كيف قال فيه ولا كيف أطنب ، ويجود المديح حينئذ كلما أغرق الشاعر فى أوصاف الفضيلة وأتى بخواصها (١) » ، وفى هذا الإغراق لا يلحظ الشاعر صفات ممدوحة فى ذاته ، وإنما يراعى الإغراب فى صفات الكمال ، وهو يسمونه(٢) شرف المعنى فى عمود الشعر . ومثال المديح المقتصد غير المغالى قول نصيب فى مدح سليمان بن عبد الملك :

أقول لركب صادرين لقيتهم — قفـــا ذات أوشال ومولاك قارب
قفوا خبرونى عن ســليمان ، إننى — لمعروفة من آل ودان طالب
فعاجوا فأثنوا بالذى أنت أهله — ولو سكتوا أثنت عليــك الحقائب
هو البدر والناس الكواكب حوله — وهل يشبه البدر المنير الكواكب(٣)

ثم يصير النقد تلقيناً لوسائل الحظوة لدى الملوك والكبراء ، وطريقاً لنيل صلاتهم مما لا صلة له بالشعر وتقدم فنه بعامة . فعلى الشاعر أن يتجنب التقصير ويتحاشى مع ذلك التطويل ، لأن للملك سآمة وضجرا ، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب ، وحرم من لا يريد حرمانه ، وكذلك يجب ألا يمدح الملك ببعض ما يتجه فى غيره من الرؤساء وإن كان فضيلة . وذلك مثل قول البحترى يمدح المعتز بالله .

لا العــدل يردعه ولا الـــ — تعنيف عن كرم يصـــده

---

(١) ابن رشيق : العمدة ج ٢ ، ص ١٠٣ وقدامة : نقد الشعر ، ص ٤٨ .

(٢) انظر ص ١٦٢ من هذا الكتاب .

(٣) صادرين : قافلين وعائدين ، وفى نقد الشعر لقدامة : قافلين . قفا ؛ وراء . أو شال جمع وشل ، وهو الماء القليل . مولاك : عبدك ، يريد به نفسه ؛ قارب : طالب الماء ليلا . ودان : موضع بين مكة والمدينة ، قريب من الجحفة . (وأبو العباس محمد بن يزيد المبرد : الكامل ، ج ١ ص ١٠٥ — ١٠٦ — والجاحظ : البيان التبيين ، ج ١ ص ٨٣ ، وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٩) .

فإنه مما أنكر عليه : إذ من ذا يعنف الخليفة على الكرم أو يصده ؟ ! ! هــذا بالهجاء أولى منه بالمدح (١) ! ! !

وعابوا على الأحوص قوله :

وأراك تفعل ما تقول ، وبعضهم مذق اللسان ، يقول ما لا يفعل

فقالوا : إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة (٢) ، كأنما لا يلزمهم الوفاء بما يقطعون من عهد على أنفسهم ! ! ! وهكذا ينصح الشعراء أن يكون مدحهم إغراقاً فى التفصيل ، وإمعاناً فى الإبداع والإغراب . وقل منهم من كان يلحظ فى وصفه أو مدحه تقرير الحقيقة (٣) . ولذا عابوا فى المدح قول الأعشى .

ويأمر لليحموم كــل عشية بقت وتعليق ، فقد كان يسنق(٤)

لأنه يقول فى هذا البيت : « إنه يأمر لفرسه كل عشية بقت وتعليق ، وهــذا مما لا يمدح به الملوك (٥) » . وربما أراد الشاعر أن يصف أمراً واقعاً من ممدوحه .

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٣ — ١٠٤ ؛ على أن المعهود فى الشعر العربى منذ الجاهلية أن يتعرض الكريم للوم العاذلات من أهله له على كرمه . يقول شاعر قديم :

ولائمــة هبت بليــل تلومنى ؛ ولم يعتمرنى قبــل ذلك عــذول
تقول : اتئد لايدعك النــاس مملقا وتزرى بمــن — ياابن الكرام — تعول
فقلت : أبت نفس على كريمة وطارق ليــل غير ذلك يقــول

(أبو على القالى : الأمالى ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١ ص ٣٨) .

وصاحب العمدة نفسه يروى هذه الأبيات لزهير بن أبى سلمى :

أخو ثقــة لا يهلك الخمر ماله ولكنه قد يهلك المــال نائله
غدوت عليه غــدوة ، فوجدته قعــودا لديه بالصريم عــواذله
يفدينــه طورا ، وطــورا يلمنــه وأعيــا ، فما يدرين أين مخاتله
فأعرضن منــه عن كريم مرزاء عزوم على الأمر الذى هو فاعله

(ابن رشيق : المرجع السابق ص ١١٢ — وانظر أمثلة أخرى فى أبى تمام حبيب ابن أوس الطائى ؛ ديوان الحماسة طبعة القاهرة ١٣٢٥ هـ ج ١ ص ٢٧٦ — ٢٧٧ ، ٣٢٥ — ٣٢٦) .

(٢) نفس المرجع السابق لابن رشيق ص ١٠٤ .

(٣) المرجع السابق ص ١٠٤ ، وكذا أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، القاهرة ١٩٤٤ ص ٤٠٥ .

(٤) يعنى باليحموم فرس الملك ، وسنق كفرح ، بشم وأتخم ، فالسنق للحيوان كالتخمة للإنسان . وفى رواية : فقد كاد يسبق .

(٥) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٥٥ .

وهو أنه كان يعطف على الحيوان ، ويرعاه ، وتلك — ولاشك — صفة محمودة ، تنم عن عظمة خلقية فى رعاية ذلك الملك لما قد يحقره غيره عادة ممن عرت قلوبهم من الرحمة ، إذ من شأن من لا تفوته العناية بالأمر الصغير ، ألا يهمل فى السهر على الرعية من الناس ، على أن للفرس مكانة هامة لدى الفارس ، ولكن هؤلاء النقاد يعيبون مثل قول الأعشى فى ذلك البيت . ويقولون : وإنما تمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

له همم لا منتهى لكبارها   وهمته الصغرى أجل من الدهر
له راحة ، لو أن معشار جودها   على البر ، كان البر أندى من البحر (١)

وقد كرهوا أن تمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

ليس فيما بدا لنا منك عيب   عابه الناس غير أنك فان
أنت نعم المتاع لو كنت تبقى   غير ألا بقاء للإنسان

لأن ذكر الموت ينغض على الملوك لذاتهم ! ! (٢) ، وإذا أراد الشاعر أن يأتى بمثل هذا المعنى فعليه أن يسلك سبيل أشجع السلمى فى قوله :

لقد أمسى صلاح أبى على   لأهل الأرض كلهم صلاحاً
إذا ما الموت أخطأه فلسنا   نبالى الموت حيث غدا وراحا (٣)

أما إذا قصد الشاعر بمدحه سوى الملوك ، فعليه ألا يتجاوز ما هو من صفات ممدوحة على حسب مكانته . فلا ينبغى أن يوصف الكاتب بالشجاعة ، ولا القاضى بالحمية ، إلا أن تقوم قرينة تبرر سياق مثل هذا الوصف ، فيمدح الوزير والكاتب بما يناسب حسن الروية وشدة الحزم ، وجودة النظر وسرعة الخاطر ، ويمدح القائد بالبأس والنجدة والبسالة ، وللشاعر أن يضيف إلى ذلك الجود والسماحة ، لأن السخاء فى أكثر الأمور ملازم للشجاعة كما يقول أبو تمام .

فتى دهره شطران فيما ينوبه   ففى بأسه شطر وفى جوده شطر (٤)

---

(١) نفس المرجع السابق ، نفس الموضع .
(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ص ١٠٨ .
(٣) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ١١٠ .
(٤) ابن رشيق : نفس المرجع ص ١٠٥ — ١٠٨ وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٥٠ — ١٥١ .

وقلما يمدح سوى هؤلاء الذين أتينا على ذكرهم ، فإن دعت الشاعر ضرورة من دونهم ، مدح كل إنسان بفضائله فى صناعته ومعرفة طرقها . ويمدح أهل البدو بما اصطلحوا عليه من فضائلهم الكرم والعفة وحماية الجار . ويرى قدامة أن الصعاليك والمتلصصة لهم فضائلهم التى يمدحون بها ، من الإقدام والفتك والتشمير والجد والجود.. وقلة الاكتراث بما يلم بهم من خطوات (١) ، كما قال تأبط شرا يمدح صخر بن مالك فى أبيات منها :

وإنى لمهد من ثنائى فقاصد	به لابن عم الصدق صخر بن مالك
لطيف الحوايا ، يقسم الزاد بينه	سواء وبين الذئب قسم المشارك
إذا خاط عينيه كرى النوم لم يزل	له كالىء من قلب شيحان فاتك (٢)

وهكذا جارى النقاد تقاليد الشعراء فى المدح ، وسايروا أغراضهم منه فى التزلف أو القربى لدى الكبراء . وعلى الرغم من أن قدامة سبقهم إلى اقتباس فكرة أرسطو فى المدح بالفضائل النفسية ، فإنه تهافت فى أقسامها ، ولم يخرج منها بطائل يعتد به ، بل إنه أقر التقاليد فى معنى الفضائل نفسها ، فكان للفتاك والمتلصصة فضائلهم الخاصة بهم . أما أثر هذه المدائح ، وقيمتها الاجتماعية والخلقية ، فنتحدث عنه فى أهداف الأدب فى فصل لاحق (٣) . وعلينا أن نجمل القول فى مدى ما كان من تحديد لمطلع القصيدة فى المدح ، كما نظمها الشعراء فى مختلف عصور العربية قبل العصر الحديث ، وكما تابعهم نقاد العرب فيه .

٢ ــ وطالما كانت مطالع القصائد فى المديح مثار خصام بين المجددين وأنصار القديم من الشعراء والنقاد . وذلك أن شعراء العرب فى الجاهلية كانوا فى أكثر حالاتهم

---

(١) قدامة بن جعفر ، نفس المرجع ص ٥٠ – ٥٥ وبه أمثلة لذلك ، أنظر أيضا ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ص ١٠٨ .

(٢) ابن عم الصدق كقولهم أخو الصدق ، يريدون به المدح . والكرى : النوم الخفيف الشيطان : الحازم الفاتك الذى يفاجىء غيره بمكروه . والأبيات كاملة فى قدامة : المرجع السابق ، وكذا فى أبى تمام حبيب بن أوس : ديوان الحماسة ، الطبعة السابق ذكرها ، ج ١ ص ٣١ – ٣٢ .

(٣) انظر الفصل الرابع من هذا الباب .

لا يهجمون على أغراضهم ، بل يمهدون لها . وكانت غالبيتهم تبدأ بالوقوف (١) على الديار ، كما يظهر هذا جلياً مع مطلع قصائد المعلقات ، فكان الشاعر الجاهلى — لأنه من قوم ألفوا الرحلات والأسفار والانتقال من دار إلى دار — يتخيل أنه — فى رحلته إلى الممدوح أو غيره — رأى رسوم منازل الأجناب بعد نزوحهم عنها ، فتهيج أشواقه ، وتثير أطلالها بقايا ذكرى الحب فى نفسه ، فيقف على الآثار باكياً ومسلماً ومسائلا ، ثم يصف ما حظى به فى عهد الصبا والشباب من لهو ومتاع ، ثم ينتهى من هذا النسيب إلى غرضه من مدح أو فخر أو غيرهما . وقد التزم التمهيد للمديح — أو كاد — عند شعراء الجاهلية ، فكانوا فى وقوفهم على الديار يصفون الطول ، ويصفون الرحيل ، ويتشوقون بلمح البروق ، ومر النسيم ، ولا يعدون فى وصف النساء إذا تغزلوا ونسبوا ، كما كان يذكر الشاعر منهم ما قطع من مفاوز وما أجهد من ركائب ، وما تجشم من هول الليل وسهره . وأكثروا من ذكر الإبل ووصفها ، لأنها دوابهم الصبورة على السير ، ولقلة سواها لديهم . ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده ، كما يفعل المحدثون ، فحين كان امرؤ القيس ملكاً ، ورحل إلى قيصر ملك الروم ، وصف خيل البريد ، ولم يصف الإبل ، فقال :

إذا قلت روحنـــا أرن فرانق ... على جلعد واهى الأباجل أبترا
على كل مقصوص الذنابى معاود ... بريد السرى بالليل من خيل بربرا
إذا زعتـــه من جانبيـــه كليهما ... مشى الهيدبى فى دفه ثم فـــرفرا
أقب كسرحان الغضـــا متمطر ... ترى الماء من أعطافه قد تحدرا(٢)

---

(١) على أن من هؤلاء الشعراء من كان يبدأ بالنسيب أو بوصف الخمر ومثال البدء بوصف الخمر مطلع معلقة عمرو بن كلثوم :

ألا هبى بصحنك فاصبحينا ... ولا تبقى خمـــور الأندرينـــا
مشعشعة كأن الحص فيهـــا ... إذا مـــا المـــاء خالطها سخينا

(٢) روحنا : أرحنا من عناء السير . أرن فرانق : صاح ، والفرانق : المقدم من رسل البريد الذى يهدى إلى الطريق . الجلعد . القرى الغليظ ، واهى الأباجل : ممدود عروق الأكحل . مقصوص الذنابى : محذوف الذيل ، وكانت العادة عندهم أن تحذف أذناب خيل البريد ليكون ذلك علامة لها . معاود : معتاد السير . بريد السرى : رسول الليل ، والسرى لا يكون إلا ليلا . بربر : قبيلة كانت معروفة بالقيام على خيل البريد . زعته : ضربته بلجامه . الهيدبى : ضرب من المشى السريع . دفه . جنبه . فرفر : أنعص رأسه . أقب : ضامر . السرحان : الذئب . الغضا : شجر تأوى إليه الوحوش . متمطر : سابق . أعطافه : نواحيه . الماء : العرق (أنظر شرح ديوان إمرىء القيس للسندوبى ص ٧٣ — ٧٤ على خلاف فى ترتيب الأبيات — وابن رشيق : العمدة جـ١ ص ١٥١ — ١٥٢) .

ولكن لأن أكثر شعراء الجاهلية كانوا يبدءون مدائحهم بالوقوف على الديار ، أصبح هذا تقليداً ، يعاب الخروج عليه من أنصار القديم : « وليس لمتأخر من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم المعافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ، فيصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذبة الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا الأواجز الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس ، لأن المتقدمين جرؤا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار (١) » .

ثم كان على رأس المحدثين الذين خرجوا على هذا التقليد القديم أبو نواس ، ولكن كان تجديده محدوداً ، فقد دعا إلى استبدال وصف الخمر بالبكاء على الأطلال ، فيقول فى دعوته تلك :

صفة الطلول بلاغة القدم ... فاجعل صفاتك لابنة الكرم
لا تخدعن عن التى جعلت ... سقم الصحيح وصحة السقم
وإذا وصفت الشىء متبعاً ... لم تخل من خطأ ومن وهم(٢)

وقد اتبع أبا نواس فى دعوته هذه بعض من عاصروه أو أتوا بعده ، فمنهم المتنبي فى بعض قصائده ، إذ ينكر النسيب فى إبتداءات المدح :

إذا كان مدح فلنسيب المقدم ... أكل فصيح قال شعراً متيم ؟

وقد بدأ المتنبي بعض قصائده بوصف الخيل بدل الأبل ، كقصيدته التى يذكر فيها قدومه إلى مصر على خوف من سيف الدولة :

ويوم كليل العاشقين كمنته ... أراقب فيه الشمس أيان تغرب
وعينى إلى أذنى أغر كأنه ... من الليل باق بين عينيه كوكب
شققت به الظلماء ، أدنى عنانه ... فيطغى ؛ وأرخيه مراراً فيلعب

---

(١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء . طبعة القاهرة — ١٣٢٢ هـ ، ص ٧ .
(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ص ٥٨ ، ج ٢ ص ١٥٠ — ١٥٥

وأصرع أى الوحش قفيتــه به ... وأنزل عنه مثـله حين أركب
وما الخيل إلا كالصديق قليـلة ... وإن كثرت فى عين من لا يجرب(١)

ومن هؤلاء من كان يذكر رحلته على قدمه (٢) . ومنهم من يستبدل بالناقة السفينة ووصفها ، كما فعل البحترى (٣) .

وقد لحظ بعض المتأخرين أن لا ضرورة لهذا كله ، إلا ما كان حقيقة يصفها الشاعر أمام الممدوح . فالواجب تجنب التقليد فيه ، « لا سيما إذا كان المادح من سكان بلد الممدوح ، يراه فى أكثر أوقاته » ، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ (٤) . وكان هذا إيذاناً بالقضاء على مقدمة القصيدة التقليدية فى المدح فى العصر الحديث لتكلفها أو اصطناعها ، ومجانبتها الحقيقة ، بل إن جنس المديح نفسه كاد يموت فى هذا العصر : وقد تجات بوادر ذلك فيما قرره من تصدوا لنقده منذ القدم ، من أنه يجافى الحقيقة ، وينال من مكانة الشاعر كما سبق أن ألمحنا إلى ذلك (٥) ، وكما سنشرح حين نتكلم فى القيم الإنسانية للأدب فيما بعد .

وعلى قدر شطط المتكسبين بالشعر بمجانبتهم الحقيقة ، طلباً لنيل الصلات والزلفى ، كان صدق من صوروا لنا الحياة العاطفية فى مختلف صورها ، حين نهض الغــزل أدبياً مستقلا ، انعكست فيه الخواطر النفسية والفلسفية ، وقد حفل بها النقد متنوعاً فى مختلف الاتجاهات ، ونوجز فيه القول الآن كل الإيجاز .

---

(١) على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ص ١٥١ .

(٢) فى بعض ابتداءات فى مدائح أبى نواس وأبى الطيب ، المرجع السابق ص ١٥٢ .

(٣) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، مخطوطة ، لوحة ١٩٧ ، راجع الدكتور محمد مندور — النقد المنهجى عند العرب ص ٣٠٤ .

(٤) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ص ١٥٣ — ١٥٤ .

(٥) أنظر ص ١٨٠ من هذا الكتاب .

٢ — الغـــزل

أكثر ما بقى لنا من الغزل الجاهلى كان مقدمة لقصائد المديح ، وقلما استقل هذا الغزل بقصائد على حدة فى العصر الجاهلى وعصر صدر الإسلام ، ومنذ العصر الأموى أصبح الغزل جنساً أدبياً مستقلا ، وتنوعت فنون القول فيه ، متأثرة بالبيئة الاجتماعية وما كان لها من صدى فى الحياة العاطفية . وإلى جانب القصائد المقصورة على هذا الجنس الأدبى ، ظل المديح يفتتح كذلك بالنسيب على ما جرت به العادة منذ الجاهلية ، مع اختلاف فى المعانى التى صورت بها العاطفة فى العهدين . وهو اختلاف يسير سبق أن أشرنا إليه (١) .

وظل كثير من نقاد العرب لا يفرقون — فيما يسوقون من اعتبارات عامة — بين الغزل أو التسيب فى مفتتح قصائد المدح ، وبين القصائد المستقلة بالتعبير عن عاطفة الحب (٢) » .

(١) أنظر ص ١٧٦ من هذا الكتاب .

(٢) فبعد أن يذكروا ما يجب على المتغزل مراعاته بعامة ينصحون له مثلا أن يصل غزله بما بعده من مدح بحيث يكون ممزوجاً به ، ويذكرون كذلك أن من الواجب ألا يطول الغزل ويقصر المدح ، كالشاطر الذى أتى نصر بن سيار بقصيدة فيها مائة بيت نسيباً ، وعشرة أبيات مديحا ، فعاب ذلك عليه نصر ، وقال له : إن أردت مديحى فاقتصد فى النسيب ، فغدا وأنشد :

هل تعرف الدار لأم عمرو   دع ذا وحبر مدحه فى نصر

فقال نصر : لا هذا ولا ذاك ، ولكن بين الأمرين . (ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ٩٩ (. ومثل هذا أيضا ما يذكره الآمدى فى معالجته النسيب جزءا من قصائد المديح ، (الحسن ابن بشر الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى . الجزء المخطوط ، لوحة ١٨٥ ، على حسب ما ذكره الدكتور محمد مندور فى النقد المنهجى ، ص ٣٠٣) وكذلك يمثل صاحب الزهرة نفسه — وهو خير من أرخ للحياة العاطفية والحب الصادق فى عصره — بأمثلة من مقدمات قصائد المدح فى وصف العاطفة الصادقة ، كالأبيات التى ذكرها للبحترى من قصيدته التى مطلعها :

ذاك وادى الأراك فاحبس قليلا   مقصرا من صبابه أو مطيلا

وهى من قصيدته التى يمدح بها محمد بن على بن عيسى القمى . (أنظر محمد من أبى سليمان الأصبهانى : الزهرة طبعة بيروت ١٩٣٢ ص ٢١٤ وقارنها بديوان البحترى طبعة القاهرة ١٩١١ ، ص ٢١٠ — ٢١١ ، وفيه .فيه أمثلة أخرى كثيرة متفوقة) .

وحى النقاد (١) الذين مثلوا بأشعار الغزليين العذريين لما ساقوا من اعتبارات ، قد اعتدوا فى الغزل بما يتم به الغرض : « وهو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك فى الصبابة ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة وما كان فيه من التصابى والرقة أكثر مما يكون من الخشن والجلادة ، ومن الخشوع والذلق أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة ، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحافظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة (٢) » . وهذه كلا صفات غير مقصورة على العذريين من الغزلين ، بل عامة عند الغزلين منذ الجاهلية . فكانت المرأة مطلوبة ، والشاعر خاضعاً لسلطان حبها ، راغباً متماوتاً فى وصالها . كانوا يعدون ذلك دليل كرم الطبع عند العرب وغيرتهم على الحرم .

وحقاً كانت البيئة العربية ذات أثر فى إحلال المرأة العربية هذه المكانة منذ العصر الجاهلى ، إذ البيئة — بما حفلت به من جمال رتيب ، وبما دفعت إليه من شظف العيش وجهده ، وبما استلزمته من تعاون قبلى — خلقت من العرب فارساً يعتد بالبطولة والوفاء ، وحماية الجار ، والشهامة والنجدة ، والاعتداد بالنفس . ومن شيم فارس هذا شأنه أن يكون صادق العاطفة فى حبه ، يرى فى خضوعه لحبيبته وفى المخاطرة فى سبيلها وحمايتها مظهراً من مظاهر رجولته ، لا ضعف فيه ولا خور ، وكان طبيعياً أن تشغل المرأة فراغ ذلك المجتمع البدوى الذى تعوزه كثير من المتع وألوان الفنون التى تألفها المجتمعات المتحضرة . ولهذا كانت المرأة محور حديثهم ومتجه أفكارهم : وفى هذا يقول ستاندال : « إنما يبحث عن الحب الحق ووطنه الأصيل تحت خيام البدوى الدكناء ، فجمال الإقليم والشعور بالعزلة ، قد ولدا هناك — كما يولدان فى أى مكان آخر — أسمى عواطف القلب الإنسانى ، أعنى تلك العاطفة التى تحتاج — كى تشعر صاحبها بالسعادة — إلى أن يوحى بها إلى الآخرين ، بنفس الدرجة التى يشعر بها صاحبها . ولكى يبدو الحب فى أقوى صوره فى قلب الرجل لم يكن بد من أن

---

(١) مثل قدامة وصاحب الصناعتين .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٧٣ ، وابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ١٠٠ — ١٠١ ، وأبو هلال العسكرى — كتاب الصناعتين ص ٩٧ — ٩٨ .

تستقر المساواة — ما أمكن لها أن تستقر — بين المحب وحبيبته (١) » . وفى أدب الفروسة هذا نجد البأس والجلد والمثابرة والحمية ، متجاورة مع الدماثة والرقة والخضوع والذلة لسلطان العاطفة . والجانبان لا يتناقضان فى نفس الفارس ، ولكن يتكاملان . وهذا هو الأعم الأغلى فى روح الفروسة فى الآداب العالمية (٢) . وأصدق مثل لذلك فى الأدب العربى قول جعفر بن علبة الحارثى :

هواى مع الركب اليمانين مصعد ... جنيب ، وجثمانى بمكة موثق (٣)
عجبت لمسراها ، وأنى تخلصت ... إلى ، وباب السجن دونى مغلق (٤)
ألمت فحيت ، ثم قامت فودعت ... فلما تولت كادت النفس تزهق (٥)
فلا تحسبى أنى تخشعت بعدكم ... لشىء ، ولا أنى من الموت أفرق(٦)
ولا أن نفسى يزدهيها وعيدكم ... ولا أننى بالمشى فى القيد أخرق (٧)
ولكن عرتنى من هواك ضمانة ... كما كنت ألقى منك إذ أنا مطلق (٨)

ففى هذه الأبيات نرى روح الشاعر العربى فى شطريها ، فإلى جلده واستهانته بالقيد واستخفافه بالخاطر ، تتجلى الصبابة وأثر الوجد والخضوع التام لمن يحب . وهذا ماظهر منذ العصر الجاهلى ، وتفسره لنا البيئة العربية طبيعة ومجتمعاً . وقد فطن له النقاد الذين

---

(١) أنظر : Stendhal : De L'amour, Paris, 1938, p, 211,

(٢) أنظر : Denis De Rougement : L'amour et L'Occident. Paris 1939, p. 250.

(٣) اليمانون : المنسوبون إلى اليمن . المصعد : المبعد ، من الاصعاد أى الأبعاد . وجنيب : مجنوب مستتبع . الجثمان : البدن . الموثق : المقيد .

(٤) مسراها : مسرى خيالها ، أنزله منزلتها ليصبح له التعجب .

(٥) ألمت : زارت ، من الألمام بمعنى الزيارة . حيث سلمت . زهوق النفس : ذهابها .

(٦) تخشعت : تكلفت الخشوع . أفرق : أخاف .

(٧) يزدهيها : يستخفها . الوعيد : التهديد . وعيد كم أى الأعداء ، التفات ، وموقع حسنه هنا أن له دلالة على توزع النفس ، وبلبلة الخاطر ، ولذا يكثر الالتفات فى مواقف الغزل والنسيب . ويروى : وعيدهم الأخرق : القليل الرفق بالشىء .

(٨) الضمانة : الزمانة . يقول : عرانى بسبب هواك وأعياه عن النهوض ، كما يفعل الشيخ الزمن عند القيام ، ولم يكن ذلك ناشئا عن القيد ، بل تعو شبيه بالذى كنت ألقى منك وأنا مطلق . (أبو تمام حبيب بن أوس الطائى ديوان الحماسة ، الطبعة السابق ذكرها ، جـ ١ ، ص ٢٠ — ٢١ .

ذكرنا أقوالهم فيما سبق ، وإن لم يستطيعوا أن يعللوا له تعليلا وافياً صحيحا . وقد تجلت الحياة العاطفية فى الأدب العربى فى ثلاثة مظاهر ، نستعرضها فى إيجاز ، مبينين موقف النقاد منها :

١ — فالغزل اللاهى ظهر منذ العصر الجاهلى ، وكان طابعه العام طلب المتعة ، ومرضاة الشباب ، والظفر بلذات الحياة فى عهد الصبا . وكثيرا ما كانوا يصفون هذه الفترة الطيبة من العمر فى مبدأ قصائدهم ، يقدمون بها للغرض الأصلى من القصيدة ، وهو الجدير بأن يتوجه إليهم الرجال ، ولذا كثيرا ما كانوا ينتقلون من هذا التمهيد بكلمة « دع ذا » وما يرادفها ، كما يقول امرؤ القيس ، مثلا :

فدع ذا ، وسل الهم عنها بجسرة　　ذمول إذا صام النهار وهجرا (١)

وكانوا لا ينكرون أن يستجيب المرء إلى داعى الصبا فى عهد الشباب ، حتى إذا ولى ذلك العهد ، أرعوى الشاعر عن الباطل ، كما يقول دريد بن الصمة فى رثاء أخيه :

صبا ما صبا حتى علا الشيب رأسه　　فلما علاه قال للباطل أبعد (٢)

وعلى الرغم من أن الطابع العام كان طلب اللهو والمتاع ، قد كان العربى مع ذلك يحفل بالعاطفة ، لأنه يشارك فيها حبيبته ، ولأنها مظهر لخلق الفروسة فيه ، وجانب جوهرى من جوانب نفسه . ولهذا كان من المألوف أن يبكى الفارس من الوجد :

وإن شفائى عـــبرة مهـــراقة　　فهل عند رسم دارس من معول (٣)

وقد حفل النقاد بإيراد مظاهر الوجد والصبابة ، وبقايا ذكراها فى النفس ، والوقوف على آثارها فى رسوم ديار الحبيب وفطنوا لدقائق المعانى فى الوقوف على

(١) شرح ديوان امرىء القيس ، طبعة القاهرة سنة ١٣٠٨ هـ ص ٨٧ — ومثال آخر لزهير بن أبى سلمى ينتقل فيه الغزال إلى المدح :

دع ذا ، وعد القول فى هرم　　خـــير البـــداة وسيد الحضر

(شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ ص ٨٨) .

(٢) أبو تمام الطائى : ديوان الحماسة . نفس الطبعة السابقة ، جـ ١ ص ٣٤٥ .

(٣) شرح المعلقات للتبريزى ص ٩ ، من معلقة امرىء القيس .

الديار ، والتسليم عليها ، وذكر تعفية الدهور والأزمان والرياح لها وسؤالها واستعجامها ، ثم ما يخلف الطاعنين فى الديار من الوحش ، والدعاء لها بالسقيا ، وذكر الأنفاس والحرق والزفرات ، وزوال الصبر والتجلد (١) . وهى معان أفاض فيها الجاهليون ومن تابعهم ، مما ينم عن مكانة هذه العاطفة فى نفس العربى — وأثر الاعتداد بالعاطفة — على نحو ما شرحنا — ظاهر عند هؤلاء ، على الرغم من نشدانهم المتعة واللهو .

فامرؤ القيس مثلا يخضع لسلطان حبه فى مخاطبته لإحدى من تعلق بهن من النساء .

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل ... وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
أغرك منى أن حبك قاتلى ... وأنك مهما تأمرى القلب يفعل (٢)

وكثيراً ما يتجاور فى شعر امرىء القيس ما يدل على الشوق والصبابة ، وما يبين عن نشدان المتعة وإرضاء الهوى ، كقوله :

تنورتها من أذرعات ، وأهلهـا ... بيثرب ، أدنى دارها نظر عال
نظرت إليها والنجوم كأنها ... مصابيح رهبان تشب لقفال
فقالت : سباك الله ، إنك فاضحى ... ألست ترى السمار والناس أحوالى ؟
فقلت : يمين الله أبرح قاعداً ... ولو قطعوا رأس لديك أوصالى
فلما تنازعنا الحديث وأسمحت ... هصرت بغصن ذى شماريخ ميال
فصرنا إلى الحسنى ، ورق كلامنا ... ورضت ، فذلت صعبة أى إذلال
سموت إليها بعد ما نام أهلهـا ... سمو حباب الماء حالا على حال (٣)

---

(١) أنظر مثلا : أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى : الموازنة ... ص ٣٩٧ إلى آخر الجزء المطبوع ثم المخطوط لوحة ١٨٥ ، على حسب قول الدكتور محمد مندور فى النقد المنهجى ص ٣٠٣ .

(٢) شرح المعلقات [illegible] ص ١٢ .

(٣) تنورتها : [illegible] إلى نارها ، وإنما أراد بقلبه لا بعينه . أذرعات : بلد بالشام . يثرب : المدينة . تشب لقفال : توقد للعائدين . سباك الله : أبعدك ورماك بالاغتراب ، أو سلط عليك من يسبيك ، والمعروف أن الأسر للرجال والسبى للنساء . أحوالى حوالى . أسمحت : لانت وانقادت . هصرت : جذبت . رضت : ذلك الصعب منها . ذلت : لانت . سموت : نهضت . الحباب : الفقاقيع التى تظهر على سطح الماء (شرح ديوان امرىء القيس ، الطبعة السابقة) .

« أما البيت الأول فهو نهاية لا تهيأ مجاوزتها ، بل لا تتمكن مقاربتها ، لأنه ذكر تخيل نارها من المدينة ، وهو بالشام ، فساقه الشوق إليها من أجل ذلك .. فله فضل الطاعة لاشتياقه ، وانقياده معه إلى إلفه الذى شاقه ، غير أنه عقب ذلك بما عفى على حسنه ، ومحا موضع الفخر له به (١) » .

وقد استمر هذا النوع من الغزل فى عهد بنى أمية ، حين ظل الحجاز فى عزلته السياسية ، وانصرف هم بعض الشباب من المترفين إلى هؤلاء اللهو والاستجابة لداعى الهوى (٢) . ولكن روح الفروسة كانت قد ضعفت عن ذى قبل ، وكان من أثر ذلك أن طغى المجون والاستهتار . فاتجه الشعراء إلى وصف هذا المجون ، مما نال من مكانة المرأة فى أدبهم ، على أنهم لم يتجاوزوا الواقع فيما وصفوا ، ولكن ظل من سواهم من الأدباء ينظر إلى هؤلاء فى مجونهم نظرة إلى الخارجين على ماجرت به عادة العرب المخالفين لما تقضى به تقاليد بيئتهم وخلقهم ، فحين قال ابن أبى ربيعة :

بينما ينعتننى أبصرننى	دون قيد الميل يعدو بى الأغر
قالت الكبرى : أتعرفن الفتى ؟	قالت الوسطى : نعم ، هذا عمر
قالت الصغرى ، وقد تيمتها	قد عرفناه ، وهل يخفى القمر ؟

قيل له : « لم تنسب بهن ، وإنما نسبت بنفسك ، وإنما كان ينبغى لك أن تقول : قالت لى : ، فقلت لها ، فوضعت خدى ، فوطئت عليه » (٣) .

وهكذا حين أنشد قوله :

قالت لها أختها تعاتبها	لا تفسدن الطواف فى عمر
قومى تصدى له لأبصره	ثم اغمزيه يا أخت فى خفر
قالت لها : قد غمزته فأبى	ثم اسبطرت تشتد فى أثرى

(١) أبو بكر محمد بن سليمان : الزهرة ، ص ٢٣٦ — ٢٣٧ ، وهو ينقد امرأ القيس من وجهة نظر عذرية كما سنشرح بعد .

(٢) أنظر كتابى « الحياة العاطفية » ص ٥ — ٦ وما به من مراجع .

(٣) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ص ٩٩ .

قيل له : « أهكذا يقال للمرأة ؟ . إنما توصف بأنها مطلوبة ممتعة » (١) . وقد استمر هذا النوع من الغزل الماجن المستهتر ، وبلغ ذروته عند أمثال بشار وأبى نواس ، فتغزلوا فى المذكر كما تغزلوا فى الجوارى الغلمانيات ، وظل المجون طابعه العام مما لا حاجة بنا هنا إلى الإطالة فيه ، وكان يقابل هذا النوع من الغزل نوع آخر ، كان يسير معه على طرى نقيض ، ألا وهو الغزل العذرى .

٢ — الغزل العذرى : وقد عرف فى بادية الحجاز وأطرافها فى العصر الأموى ، وهو الغزل الذى يتحدث عن الحب العفيف ، وعما يلاقيه المحب من عذاب ومايعانيه من تباريح ، فى تحرز من الاستهتار ، وبعد عن الخلاعة وروح الاستمتاع ، مع طابع دينى واضح ، فكان عماد هذا الغزل العفيف أمران : صدق العاطفة ، وصدق العقيدة وكانت البيئة العربية ممهدة لوجود هذا النوع من الغزل ، بما ساعدت على استقرار روح المساواة بين الرجل والمرأة ، وعلى الاعتداد بالعاطفة (٢) . وإنما وجد هذا الغزل فى البادية فى العصر الأموى ، لأن الحجاز كان فى ذلك العهد منطويا على نفسه ، فقد فشل فى محاولته استرداد مكانته السياسية ، بعد أن نقلت عاصمة الدولة إلى دمشق ، وانتقل النشاط السياسى إلى العراق . فتوجه هم علمائه إلى البحث فى مسائل الدين ، وانصرف اكثر شعراء المدن فيه إلى حياة اللهو والترف . وأما البادية فقد اتجهت إلى الغزل ، لغلبة التقاليد العربية عليهم ، ولتمكن الخلق الإسلامى فيهم (٣) .

وكان الإسلام أقوى العوامل فى ظهور هذا النوع من الغزل ، إذ خلق إدراكاً جديداً للعاطفة ، فيما دعا إليه من جهاد النفس ، ومقاومة الهوى ، وفيما هيأ لروح الزهد ، بتهوينه من شأن الدنيا ، وتهويله لعذاب الآخرة (٤) . وكانت مقاومة النفس للهوى أكبر ظاهرة تجلى فيها زهد هؤلاء الغزلين فى المتاع الحسى ، حتى كان بعضهم من الزهاد الأتقياء . فهذا عبد الرحمن بن أبى عمار الشهير بالقس — وكان من أعبد أهل مكة — قد قام بسلامة المغنية ، قالت له يوماً : أنا أحبك . فقال : وأنا والله

---

(٢) نفس المرجع ص ٩٩٠ — ١٠٠ .

(٣) أنظر ص ١٨٢ — ١٨٣ من هذا الكتاب .

(١) أنظر كتابى : الحياة العاطفية ص ٦ — ٨ والمراجع المبينة به .

(٢) لا مجال هنا للإطالة بايراد الآيات والأحاديث وأقوال الصحابة والتابعين الدالة على ذلك . أنظر المرجع السابق ص ٩ — ١٠ .

أحبك ... قالت : وما يمنعك ؟ فوالله إن الموضع لخال . قال : إنى سمعت الله عز وجل يقول . « الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين » ، وأنا أكره أن تكون خلة ما بينى وبينك تئول إلى عداة » (١) . فتلك روح لم تكن لتظهر إلا فى مجتمع أشرب روح الدين . ومثل آخر . عروة بن حزام ، وكان من أوائل من تأثروا بالإسلام (٢) فى شعره ، وقد وفد على زوج حبيبته عفراء بالشام ، فأكرمه الزوج وأحسن مثواه ، « وخرج وتركه مع عفراء يتحدثان ... فلما خلوا تشاكيا ... فطالت الشكوى ، وهو يبلإ أحر بكاء . ثم أتته بشراب وسألته أن يشربه ، فقال : « والله ما دخل جوفى حرام قط ، ولا ارتكبته منذ كنت ، ولو استحللت حراماً لكنت قد استحللته منك » فأنت حظى من الدنيا (٣) ... » . وقد فضلت سكينة بنت الحسين جميلا على جرير والفرزدق وكثير ، قائلة فى تعليلها لذلك التفضيل . « إنه جعل حديثنا بشاشة ، وقتلانا شهداء » ، تشير بذلك إلى قول جميل :

لــكل حديث عندهــن بشاشة ... وكل قتيل عندهن شهيد (٤)

يقولون جاهد يا جميل بغزوة ... وأى جهـــاد غيرهن أريد ؟

فليس المحب ، إذن ، لاهياً عابثاً حين يعانى آلام حبه ، مادام عفاً طاهر الغاية ، بل إنه مأجور مثاب من الله ، وقد يرتقى إلى مرتبة الشهداء (٥) .

ولم يبق الحب العذرى محصورا فى بادية الحجاز ، بل كان كذلك فى أمصارها . فمن العذريين عروة بن أذنيه يحي بن مالك الذى كان من فقهاء المدينة ومحدثيهم (٦) ،

(١) أبو الفرج الأصبهانى : الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية ، جـ ٨ ، ص ٢٣٥ .

(٢) توفى عام ٢٨ أو ٣٠ من الهجرة ، أنظر الأغانى طبعة بولاق جـ ٢ ص ١٥٢ — ١٥٨ .

(٣) المرجع السابق ص ١٥٤ .

(٤) المرجع السابق جـ ١٤ ص ١٦٦ .

(٥) عد الرسول من بين من يظلهم الله يوم القيامة . « رجل دعته امرأة ذات منصب وجمال إلى نفسه ، فقال : إنى أخاف الله » ، بل يروى عن الرسول : « من عشق وكتم وعف وصبر غفر الله له وأدخله الجنة » . أنظر كتابى « الحياة العاطفية » ص ١٢ والمراجع المبينة به .

(٦) أمالى السيد المرتضى أبى القاسم على بن الطاهر أبى أحمد الحسين المزنى ، طبعة القاهرة ١٣٢٥ هـ — ١٩٠٧ م جـ ٢ ص ٧٢ — ٧٤ .

وعبد الرحمن بن أبي عمــار الشهير بالقس ، وكــان من أعبد أهل مكــة (١) .

هذا إلى أن الأمصار الإسلامية — خاصة بغداد والبصرة والكوفة — كانت تزخر — منذ القرن الأول للهجرة — بحياة غنية فياضة ذات ألوان شتى : فهناك الحياة المدنية وما جد فيها من اللهو والترف ، وهناك أخلاط من أجناس مختلفة يلتقون فى ظلال هذه الحياة ، على ما بينهم من تفاوت فى الثقافة والجنس والنشأة ، وهنالك تيارات فكرية متنوعة ، ومفارقات اجتماعية ، أدت بأصحابها إلى سلوك مناهج متضاربة فى الحياة يناقض بعضها بعضاً : فمن جنوح إلى حياة اللهو والاستمتاع ، إلى حياة جادة عاكفة على التحصيل والدرس ، ومن مغالاة فى التدين ، إلى الاستهتار والإلحاد ، ومن مشاركة فى الحياة الاجتماعية والسياسية ، إلى رغبة عن الدنيا وانصراف إلى الحياة الروحية . ومن الطبيعى فى حضارة فتيه — التقت فيها أجناس وتيارات فكرية متنوعة — أن تتمثل فى مواطنها ألوان من الصراع . تقوم فيها العاطفة بدور كبير . وقد قام النشاط الفكرى يغذى هذه العاطفة بغذاء فكرى جديد . وحقاً كانت الحياة العاطفية قد ارتقت عند كثير من أهل تلك الامصار إلى درجة رفيعة ، فهذبت وصقلت ، وصارت غنية بالمعانى الفكرية والإنسانية .

ومن خير من أرخو للحياة العاطفية — لذلك العصر — أبن أبي (٢) داود ، فى كتاب : « الزهرة » . وقد فلسفت نواحيها الأدبية ، وشرح جوانبها الإنسانية . وإنما يؤرخ ابن أبي داود للحب العذرى العنف الذى كان له سلطان حينذاك .

يرى ابن أبي داود أن الحب فى ذاته لا يعد فضيلة إلا بمقدار عفة صاحبه فيه ، وسموه به عن المطالب الدنيا . أما الحب نفسه فضعف يسوقه القدر لذوى الحسن المرهف (٣) . والحب الجدير بهذا الإسم هو الذى يعف فيه صاحبه ، ضنا بعاطفته

---

(١) الأغانى طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٨ ، ص ٢٣٥ وما يليها .

(٢) كان فقيها ظاهريا على مذهب أبيه ، وكان أبوه أول من استعمل كلمة الظاهر وأخذ بالكتاب والسنة ، وألغى ماسوى ذلك من الرأى والقياس ، وتوفى ابن أبي داود عام ٢٦٩ هـ (الفهرست لابن النديم ص ٢١٦ — ٢١٧ . والمسعودى : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ ، ص ٥٣ — ٥٤) .

(٣) أبو بكر محمد بن سليمان بن أبي داود الأصفهانى : الزهرة ، طبعة بيروت ١٩٣٢ م ص ٤ — ٥ .

وحرصاً على تخليدها . وليست العفة فى حاجة إلى فرض الأديان لها ، بل هى مما تقضيه الطبائع الطاهرة : « ولو لم تكن عفة المتحابين عن الأدناس ، وتحاميهما ما ينكر فى عرف كافة الناس ، محرماً فى الشرائع ، ولا مستقبحاً فى الطبائع ، لكان الواجب على كل واحد منهما تركه ، إبقاء لوده عند صاحبه ، وإبقاء على ود صاحبه عنده » . ثم يروى بإسناده عن حمزة ابن أبى ضيغم :

وبتنا خلاف الحى ، لانحن منهم	ولا نحن بالأعـــداء مختلطان
وبتنا بقينا ساقط الطل والندى	من الليل بردا يمنة عطران
نذود بذكر الله عنا غوى الصبا	إذا كاد قلبانا بنا يردان

ويروى كذلك عن أعرابية بالبادية :

ويوم كإبهام الحبارى لهوته	يقمعه ، والواشون فيه تحرف
بلا حرج إلا كلام مودة	علينا رقيبان : التقى والتعفف
إذا ما تهممنا صددنا نفوسنا	كما صد من بعد التهمم يوسف (١)

ويفلسف ابن داود الحب العذرى — وهو فى هذا متأثر ببعض فلاسفة اليونان قبله — فهو يذكر أن سبب الحب هو تعارف الأرواح ، ويروى حديثاً بسنده عن الرسول أنه قال : « الأرواح جنود مجندة ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تنافر منها اختلف (٢) » . ثم يقول : « وزعم بعض المتفلسفين أن الله جل ثناؤه خلق كل روح مدورة الشكل ، على هيئة الكرة ، ثم قطعها أيضا فجعل كل جسد نصفاً . وكل جسد لقى الجسد الذى فيه النصف الذى قطع من النصف الذى معه كان بينهما عشق ، للمناسبة القديمة ، ويتفاوت أحوال الناس فى ذلك على حسب رقة طبائعهم ، وقد قال جميل فى ذلك :

---

(١) المرجع السابق ص ٦٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١٤ .

تعلق روحى روحها قبل خلقنا ومن بعد ما كنا نطافاً ، وفى المهد(١)

ومن كان منشأ حبه عن هذه المشاكلة الطبيعية ، تمكن الحب من نفسه ، وصعب عليه النسيان ، فإذا هجر لتعذر بعض مطلوبه ، أو لوشاية رقيب أو عذول ، فإن أدنى عارض يطيف به ، يعيده إلى ما كان عليه من حال ، حتى لو ألم به طيف خيال .

إذا قيل إن النأى يسليك ذكرها ألم خيال من أميمة يسعف
فمن لامنى فى أن أهيم بذكرها تكلف من وجد بها ما أكلف(٢)

وليس فى الخضوع لسلطان الحب صغار ، بل الحازم هو من صبر على مضاضة التذلل ، والتمس العز فى استشعار التذلل ، يقول الحسن ابن هانىء :

يا كثير النوح فى الدمـــن لا عليها ، بل على السكن
سنـــة العشـــاق واحـــدة فـــاذا أحببت فاستكن (٣)

(١) المرجع السابق ص ١٤ — ١٥ — وترجع هذه النظرية فى أصلها إلى الأسطورة اليونانية القائلة بأن النوع الإنسانى الأول المسمى Androgyne كأن فى كل فرد منه عنصرا للذكورة والأنوثة ، وكان شكل الإنسان دائريا (رمزا لكونه وليد الحركة الدائرية التى تسيطر على العالم) ثم تطاول الإنسان على الإله زيوس Zeus فأراد أن يصعد إلى السماء ، فعوقب بأن شطر نصفين ، وبعد هذا التقسيم ظل كل نصف يطلب نصفه الآخر . ومنذ ذلك الوقت والحب فطرى بين الناس ، لأنه يعود بنا إلى الحالة الفطرية الأولى ، فيجعل من المحبين شخصا واحداً وروحاً واحدة ولذا ترى المتحابين يتعانقان فى لهف ، لأنهما يحرصان على تحقيق ذلك الاتحاد ، وتهون لديهما كل الملذات من مأكل وغيره فى سبيل بقائهما معا ، وليست الملذات المادية هى الباعثة على هذا اللهف ، ولكنها الرغبة فى العودة إلى حالة الإنسان الأولى التى هى أكمل . وقد فلسف هذه الأسطورة أفلاطون على لسان أرستوفان فى كتابة المأدبة Symposium أنظر :

Platon : Le Banquet, trad, Meunier, Paris 1920 P. 82-87.

ويرى إخوان الصفاء أن ابن الرومى قد عبر عن هذا المعنى بقوله :

أعانقها والنفس بعـــد مشوقـــة إليهـــا ، وهل بعـــد العناق تدانى ؟
كأن فؤادى ليس يشفى غليـــله سوى أن يرى الروحان يمتزجـــان

(رسائل إخوان الصفاء ، ج ٣ ص ٢٦٢ — ٢٦٤) .

راجع أيضا : (أبو عبد الله محمد بن أبى بكر بن قيم الجوزية : روضة المحبين ، طبعة دمشق سنة ١٣٤١ هـ ص ٣٦ ، ٤٩ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ (وعلى هذا فالإنسان يسكن إلى محبوبه لأنه منه ، ويذكر ابن حزم قوله تعالى : « هو الذى خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها ليسكن إليها » . ويقول : « فجعل علة السكون أنها منه ، أنظر طرق الحمامة لابن حزم ص ٦ » .

(٢) ابن أبى داود : المرجع السابق ص ١٦٣ — ١٦٤ ، ١٧٠ .

(٣) نفس المرجع ص ٥٢ — ٥٣ .

ومن شيمة المحب الصادق أن يرضى بقليل النوال ، إذا منع من كثير الوصال ، يقول جميل :

ويقلن إنك قد رضيت بباطل ... منها ، فهل لك فى اجتناب الباطل ؟
ولباطل ممن أحب حديثه ... أشهى إلى من البغيض الباذل
ولرب عارضة علينا وصلها ... بالجد ، تخلطه بقول الهازل
فأجبتها فى القول بعد تستر ... حبى بثينة عن وصالك شاغلى
لو كان فى قلبى كقدر قلامة ... فضل ، وصلتك أو أتتك رسائلى

وينقد ابن أبى داود هذا الشعر ، فيقول ، « أما هذا فقد دلنا بغاية جهده على شدة تمكنها من قلبه ، وأخبرنا مع ذلك فى شعره أنه لو تهيأ خلاص شىء من حبه من يدها لصرفه إلى غيرها ، وهذه حال لا ترضى أهل الوفاء ، ولا يستعملها أهل الصفاء (١) » .

وفى هذا ما يدل بلوغ الحياة العاطفية — فيما يورده ابن داود — أقصى ماقدر لها من رقى ورقة :

وأقصى ما يبلغ المحب العذرى من حال هى حال الوله ، على نحو ما يروى من أخبار مجنون ليلى من أنه كان يستقبل بيتها بدل الكعبة ، ولا يدرى كم ركعة صلى إذا ذكرها . « والوله الخروج عن حدود الترتيب ، والتعطل عن أحوال التميز (٢) » . وكانت العقيدة مدار جل خواطر الغزلين من العذريين كما يظهر من الأمثلة السابقة ، وهذا ما قرب ما بينهم وبين المحبين الصوفيين على نحو ما سنرى .

٣ — الحب الصوفى : وهو حب فلسفى ، يهيم بالجمال ، لينفذ من ورائه إلى معانيه الروحية والميتافيزيقية ، وقد تأثر أصحابه أبلغ تأثر بآراء أفلاطون فى الحب والجمال . وأقدم عرض لنظرياتهم وقفنا عليه فى المجتمع الإسلامى نجده فى رسائل إخوان الصفا ، ونوجز القول هنا فى آرائهم مشيرين إلى أصلها اليونانى :

---

(١) نفس المرجع ص ٩٧ — ٩٨ .

(٢) نفس المرجع ص ٢١ — وكتاب ابن داود يستحق دراسة على حدة ، لأنه كان قدوة لمن ألفوا بعده فى الحياة العاطفية العربية ، كابن حزم المتوفى عام ٤٥٦ هـ فى كتابه « طوق الحمامة فى الألفة والآلاف » وكانت نظراته فى الحب العذرى قدوة لابن قزمان ومن نهج نهجه فى الغزل الأندلسى ، الذى أثر بدوره فى شعر التروبادور كما شرحنا فى كتابنا « الأدب المقارن » .

يرى هؤلاء أن الهيام بالجمال الجسدى ، والوقوف عند حدوده ، من شأن العوام والجهلة ، « الذين إذا رأوا مصنوعاً حسناً ، أو شخصاً ، تشوقت نفوسهم إلى النظر إليه ، والقرب منه ، والتأمل له » (١) ، لا يتجاوزون فى نظرتهم حدود المادة وغاياتها الدنيئة (٢) . وليس الحب الحق إلا باعثاً من أقوى البواعث على التمسك بالفضائل ، والوقوف على الأخلاق الحميدة وتلقيها (٣) . والعشق — فى أسمى صورة — ارتقاء من المحسوسات إلى المعقولات ، ومن الأجسام إلى الأرواح ، نتيجة لتهذيب النفوس ، وارتقائها ورياضتها ، إذ تتدرج من حب الأشكال ، إلى حب الصور المجردة فى عالم الأروح ، إذ أن جميع المحاسن والزينة ما هى إلا نقوش وأصباغ ورسوم ، قد زينت بها ظهور الأجسام ، كما إذا نظرت إليها النفوس الجزئية حنت إليها وتشوقت لها ، لا هياماً بها فى ذاتها ، كما يحب الأطفال الدمى واللعب ، ولكن لدلالتها ومعانيها . فالحكماء « هم الذين إذا رأوا صفة محكمةأو شخصاً مزينا ، تشوقت نفوسهم إلى صانعها الحكيم ، ومصدرها الرحيم ، وحنت إليه وتعلقت به ... ومن هنا قالت الحكماء : إن الله هو المعشوق الأول » . ولا يستلزم حب الله والهيام به على هذا النحو تجسيما ، لأن الله يجل عن الشبيه والصورة ، وإنما يرشد الجمال الحسى إليه ، لأنه مصدره ، وهو ذو الجمال المطلق (٤) .

---

(١) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ — ١٩٢٨ م ج ٣ ص ٢٧٤ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٧٠ — ٢٧١ ، قارنه بقول أفلاطون : أما العمال (— العامة (فهم الذين يهملون — فى كل ما يحبون — الروح ليتعلقوا بالجسد ، ولا ينظرون إلا إلى المتعة ، ولا يلقون بالهم إلى الحياة فى الجمال أو بدونه ، وهم أهل للهيام بأكثر المخلوقات حمقا ... » .

أنظر : Platon. le Banquet, trad. fip. cit. P. 53

(٣) رسائل إخوان الصفاء، ج٣ص٢٦٢، ٢٦٧ قارنه بأفلاطون ، المرجع السابق ص ٦٢ ، ٥٧—٥٨ .

(٤) رسائل إخوان الصفاء ، ج ٣ ص ٢٧١ ، ٢٧٢ — قارنه بأفلاطون على لسان ديوتيما تشرح لسقراط ما يمر به المحب من أدوار فى نشدانه الفضيلة : « إنه يحب فى بادىء أمره مخلوقا جميلا ... ثم يفهم بعد ذلك أن جمال الجسم فى مخلوق هو أخ للجمال فى أى جسم آخر . فعلينا إذن أن نبحث عن الجمال فى معناه المجرد الذى ندركه بأنفسنا ... فإذا اختمرت فى نفسه هذه الفكرة أحب الجمال فى كل الأجسام ويبرىء بذلك من حدة العاطفة ... فلا يلقى إلى محبوبه بالا ، وينظر إليه على أنه شىء هين القيمة فى ذاته ، ويتجه بعد ذلك إلى جمال الروح ، فيراه أجل خطراً من جمال الجسم ... فيتأمل على الدوام فى ذلك الجمال ، تأملا لا تفتر فيه همته ... حتى يدرك فجأة الجمال الأسمى الذى كان منذ البدء غاية وجوده ، ذلك الجمال الخالد ، الأزلى الأبدى ، المنزه عن النقص ولا حد لكماله ، جمال واجب الوجود لذاته ... جمال نقى خالصاً لا شوب فيه ... أن المحب ينجذب إلى ذلك الجمال المطلق الإلهى ، ويستغرق فيه ... » (أفلاطون المرجع السابق ص ١٣٩ ، ١٤٧) .

ولهذا كان يرى الصوفية — الذين ينظرون هذه النظرة إلى الجمال — معانى الجمال الروحى من وراء الجمال الحسى ، متخذين من الجمال المادى وسيلة إليه ، عن طريق التفكير فى الخير المطلق المنزه عن الكيف. فكانت لأشعارهم ومعانيها الغزلية روعة وجدة لا سبيل إليهما إلا بتجاوز الجمال الحسى . وكانت فى أشعار الصادقين منهم فى عاطفتهم الروحية معان ذات وجهين : فظاهرها منصرف إلى الوسيلة فى الجمال الحسى ، وباطنها مقصود به الغاية فى الجمال الخالد . ولنضرب هنا مثلا بأبيات لابن العربى ، وقد شرحها بنفسه على الطريقة الصوفية :

يا خليلى قفـــا واستنطقا ... رسم دار بعدهم قد خربا (١)

وانـــدبا قلب فتى فارقـــة ... يوم بانوا ، وابكيا وانتحبا

رحلوا العيس ولم أظفر بهم ... ألسهو كان أم طرف نبا ؟ (٢)

لم يكن هذا ولا ذاك ، وما ... كان إلا وله قد غلبا (٣)

وهكذا كان هذا النوع من الغزل الصوفى ظاهرة عنى بها فلاسفة الصوفية وشعراؤهم وهو يعبر عن مبادىء وعقائد عاش لها هؤلاء الصوفيون . وكانوا يعبرون فيها عن عقيدتهم وإيمانهم ، لأنهم أدخلوها فى مبادىء الدين الإسلامى عن طريق التأويل ، مما لا يتسع المجال هنا لشرحه .

وفيما قدمنا من عرض لآراء المفكرين من النقاد ما يعطى صورة لمجهود العرب فى نقد الأجناس الأدبية الشعرية . وقد تأثروا فيه — كما أسلفنا — بآراء أرسطو وأفلاطون . أما أجناس الأدب النثرية فسنرى مدى ما أولوها من عناية .

---

(١) يقول ابن العربى فى شرحه لهذه الأبيات التى نظمها : يا خليلى : يخاطب عقله وإيمانه ؛ يقول لهما : استنطقا فى موقف من المواقف الإلهية آثار منازل الأحباب ، بعد رحيلهم عنها وخرابها بعدهم ، فإن القلوب إذا فارقت أصحابها متوجهة نحو حضرة الحق التى هى محبوبة لها ، تتصف بالخراب لعدم الساكن » .

(٢) العيس : الهمم امتطتها القلوب من غير علم منى بذلك ، ولا أدرى : السهو كان منى أم نبا طرفى عن إدراك ذلك من غير سهو » .

(٣) « أى ما سهوت ولا نبا طرفى ، وإنما شغلى بحبه حجبنى عنه » . كما حكى عن مجنون بنى عامر حين جاءته ليلى فى حكاية طويلة ، فقال لها : إليك عنى ، فإن حبك شغلنى عنك » . راجع الأبيات وشرحها الذى أوردناه فى كتاب ابن العربى : ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق ، لمحيى الدين العربى ، طبعة بيروت ١٣١٢ هـ ص ٢ — ٤ .

(٢)
أجنـــاس الأدب النثرية

لم يعن النقد العربى بأجناس الأدب الموضوعية فى النثر ، كما لم يعرفها فى الشعر ، فلا نعلم فيه شيئاً يعتد به خاصاً بالقصة عامة ، أو المقامة ، أو القصة على لسان الحيوان(١) مثلا . وإنما انحصر هم النقاد فى النثر الذاتى ، وما يتصل به وعند هؤلاء النقاد « لا يخلو المنثور من أن يكون خطابه أو ترسلا أو احتجاجاً أو حديثاً (٢) » ويقصد . بالحديث ما يجرى بين الناس فى مخاطباتهم . ومنه الجد والهزل ، والحسن والقبيح ، والفصيح والملحون ، والصدق والكذب . » (٣) وكلها اعتبارات لا تجعل من الحديث جنسا أدبياً قائماً بذاته ، فلا وزن لها فيما نحن الآن بسبيله . وأما الاحتجاج أو الجدل ، فيمكن رد الاعتبارات المذكورة فيه إلى ضرب من الخطابة الاستدلالية (٤) ، وما ذكروه فى أدب الرسائل لم يعد ذا قيمة فى النقد ، فهو أقرب إلى تاريخ الأدب ، على أن كثيراً مما ذكروه فى باب الرسائل مكرور مع ما أورده فى الخطابة ، ثم إن الرسائل والخطابة قد غزتها — بعد تطورهما — ضروب التخيل والمجاز ، حتى قربا من الشعر ، فأصبحت لغتهما كالشعر المنثور ، لا يفرقها من المنظوم غير الوزن . وقد كان الوزن هو الفاصل ما بين الشعر والنثر عند نقاد العرب (٥) ، لأنهم لم يتناولوا فى نقدهم غير الأدب الذاتى . والنثر فيه — كالشعر — حافل بضروب الخيال ، على خلاف ما رأينا فى الشعر الموضوعى عند أرسطو الذى لا يحفل بتنميق العبارة كثيراً فى المسرحية

---

(١) راجع الفصل الأول من هذا الباب ، والقصة على لسان الحيوان يسميها صاحب الفهرست : الخرافة ، راجع ابن النديم : الفهرست ص ١١٧ . هذا ؛ ولم يهتم النقاد كذلك اهتماما يشار بأدب الحكمة ، ومنه فى النثر العربى الأدب الصغير والأدب الكبير لعبد الله بن المقفع مثلا ، وعلى الزغم من ظهور الحكم فى الأدب الجاهلى ، قد أثر الأدب الفارسى تأثيراً كبيراً فى هذا الجنس الأدبى العربى ، وسنعالج هذا فى بحث مستقل .

(٢) نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٣ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٧ .

(٤) راجع ص ٩٢ — ٩٣ من هذا الكتاب .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٣ .

والملحمة ، ويرى أن الوزن ليس هو الفارق الوحيد بين الشعر والنثر ، وأن الشعر الموضوعي غني بموارده الأخرى غير اللغوية ، فهو أقل حاجة إلى استعمال المجاز ، ولذا كان الكتاب — عند أرسطو — أحوج إلى استعمال المجاز من الشعراء (١) . وقد ردد صاحب الكتاب « الطراز » رأي أرسطو الأخير ، فرأى — كما رأى أرسطو — أن الفصاحة والبلاغة « كما يردان في المنظوم ، يردان في المنثور ، وأحسن مواقعهما ما ورد في المنثور (٢) » .

وقد تكون هذه ظاهرة من ظواهر التأثر بأرسطو ، وهي كثيرة كما رأينا في الشعر ، وكما سنرى في بعض ما أورده في نقد الخطابة — ونرى أن نقتصر هنا على الجنس الأهم من أجناس النثر ، وهو الخطابة .

الخطـــابة

لم يعرف العرب الخطابة القضائية كما هي اليوم ، أو كما هي في عصر أرسطو وقلما عرفوا ما يمكن أن نطلق عليه خطابة استشارية كما عرفها أرسطو (٣) ، كخطب يوم السقيفة للنظر فيمن يولى أمر المسلمين بعد الرسول (٤) ، وكاستطلاع على بن أبي طالب رأي أصحابه في المسير لحرب معاوية بالشام (٥) ، ويمكن أن يعد منها — من ناحية المظهر والصورة — ما كان من معاوية في عقد البيعة لابنه يزيد (٧) .

وربما عنى الجاحظ شيئاً من نوع هذه الخطابة الاستشارية(٧)في قوله : « فإن أراد صاحب الكلام صلاح شأن العامة ، ومصلحة حال الخاصة ، وكان ممن يعم ولا يخص.

---

(١) راجع صفحات ٤٦ — ٤٨ ، ٦٠ — ٦١ ، ١٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ، جـ ١ ص ١٣٨ .

(٣) راجع ص ٩٢ — ٩٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ٩٣ من هذا الكتاب .

(٥) راجع لهذه الخطب الطبرى جـ ٣ ص ٢٠٠ — ٢٠٧ — والكامل لابن الأثير جـ ٢ ص ١٢٣ — ١٢٩ .

(٦) راجع هذه الخطب مجموعة في : جمهرة خطب العرب للأستاذ أحمد زكي صفوت جـ ١ ص ١٤٠ — ١٥٢ .

(٧) أنظر مثلا : أبو على القالى : الأمالى ، طبعة دار الكتب المصرية جـ ١ ص ٤١ — ٧١ أبو العباس المبرد : الكامل جـ ١ ص ٣٠ — الجاحظ : البيان والتبيين جـ ٣ ص ٣٠٠ — ٣٠١ .

وينصح ولا يغش ، جمعت النفوس المختلفة الأهواء على محبته ، وجبلت على تصويب إرادته » (١) .

وأكثر الخطب العربية — بعد ذلك — يمكن أن تندرج فيما سماه أرسطو : الخطابة الاستدلالية ، كالخطب فى مقامات الصلح والمحالفة ، ومراعاة حرمة الجوار ، وتحمل الديات ، والمفاخرة والمجادلة ، وما جرت به عادتهم من خطب عقد الزواج ، وما إلى ذلك (٢) . ويهمنا هنا أن نورد — فى إيجاز — الاعتبارات الأدبية فيما ذكروا من أحوال الخطابة . وبعض هذه الاعتبارات يرجع إلى حال الخطيب والسامعين ، وبعضها الآخر يرجع إلى الأسلوب .

فعلى الخطيب أن يعرف أقدار المعانى ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، فى حالاتهم المختلفة ، « فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعانى ، ويقسم أقدار المعانى على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات (٣) » . ومراعاة المقام مدار الإيجاز والتطويل ، إذ الإطالة — حين يكفى الإيجاز — مدعاة للضجر والسآمة ، على حين الإيجاز فى موضع الإطالة تقصير ، ولا يصح أن يستعمل الخطيب ألفاظ الخاصة فى مخاطبته العامة ، ولا كلام الملوك مع السوقة (٤) .

وعلى الخطيب أن يتلمس مواطن القبول من مستمعيه ، فيطيل ما أقبلوا عليه ، ونشطوا لسماعه ، ويمسك عن الإطالة إذا وجد فيهم فتوراً عنه (٥) . وينبغى أن يستعمل الإيجاز فى مخاطبة الخاصة ، وذوى الأفهام الثاقبة ، لأنهم يجتزئون باليسير من القول ، كما يجب عليه مثل ذلك فى المواعظ والوصايا ، لتكون أيسر نقلا وحفظاً ، وأما الإطالة فتكون للعوام ، ومن ليسوا من ذوى الأفهام . ولا بأس فى هذه الحالة من تكرار المعانى وتوكيدها ، أو إعادة بعض الألفاظ وترديدها ، وتحذيراً ،

---

(١) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، ج ٢ ص ٨ .

(٢) المرجع السابق ج ٣ ص ٦ — ٧ و ج ١ ص ١٠٤ — ١٠٥ ، ١١٦ — ١١٧ .

(٣) من صحيفة بشر بن المعتمر ، فى الجاحظ : البيان والتبيان ج ١ ص ١٣٨ — ١٣٩ .

(٤) كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ٩٦ — ٩٧ .

(٥) المرجع السابق ص ٩٦ — والجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ١٠٤ — ١٠٥ .

أو تهويلا وتخويفاً (١) . وإنما تليق الإطالة بالأئمة والرؤساء ومن يقتدى بهم ويؤخذ عنهم . أما العامة فليس لهم إذا خطبوا سوى الإيجاز ، لأن الإطالة منهم — فى رأى صاحب كتاب النثر — مدعاة التباين والاختلاف فى الرأى . ولهذا المعنى يقول الشاعر من الخوارج :

كنا أناساً على دين . ففرقنا قذع الـكلام وخلط الجد باللعب
ما كان أغنى رجالا ضل سعيهم عن الدال، وأغناهم عن الخطب(٢)

وينبغى للخطيب ألا يستعمل فى الأمر الخطير كلاماً لم ينضج تفكيره فيه ، ولم تظهر فيه الروية والأناة ، فيكون كما قال زهير :

وذى خطل فى القول يحسب أنه مصيب فما يعرض له فهو قائله

وهذا المعنى قد عنى به أرسطو كما رأينا فيما سبق ، فقصد إلى تزويد الخطيب بوسائل الحجج، ومعرفة حالات النفس ، وكيفية إثارة المشاعر المختلفة فى الجمهور(٣).

هذا ، ويمكن أن نعد الجدل نوعاً من الخطابة الاستدلالية ، إذ يقر فيه المتكلم حجته عن طريق الحوار فى مواجهة خصمه ، وغالباً ما يكون فى محضر آخر . وتبنى مقدمات الجدل مما يوافق الخصم عليه، وإن لم يكن فى نهاية الظهور للعقل . وهذا ما يفرق بين الباحث عن الحق فى ذاته ، وبين المجادل الذى يقصد إلى إلزام خصمه الحجة . فإذا سيقت الحجة مما يوافق الخصم عليه فلا مطعن له فيها (٤) . والسائل فى موقفه أقوى من المجيب ، ولذا لا ينبغى للخطيب أن يأذن لخصمه فى السؤال إلا إذا كان على ثقة من القدرة على إجابته ، لأنه إذا لم يجب — أو أجاب ولم يقنع ، أو تلجلج فى كلامه — فقد ظهر عجزه (٥) .

(١) المرجع السابق ص ١٠٥ — ونقد النثر ص ٩٧ .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٣ — ١٠٤ — والقذع : الرمى بسوء القول .

(٣) نفس المرجع ص ١١١ ، قارنه بص ١٠٤ — ١٠٨ وراجع كذلك الخطابة لأرسطو ، الفصل الثانى من الكتاب الأول .

(٤) مرجع قدامة السابق ص ١١٩ — ١٢٠ ، ١٢٢ ، قارنه بص ٩٤ — ٩٥ ، ١٤٧ من هذا الكتاب .

(٥) نفس المرجع ص ١٣٣ — ١٣٤ ، قارنه بص ١٣٩ من هذا الكتاب .

ويستجاد فى أسلوب الخطابة أن يكون جارياً على السجية ، غير متكلف وألا تغمض على السامعين ، ولهذا يتغير الأسلوب ، وتختلف فيه العبارات والألفاظ على حسب من توجه إليهم الخطبة . ويتبع ذلك تكرار المعانى والألفاظ إذا دعت حاجة المستمعين إلى هذا التكرار (١) . ويستجاد ،فى أسلوب الخطابة السجع عند سماح القريحة به ، على أن يكون فى بعض الكلام لا فى جميعه ، « فإن السجع فى الكلام كمثل القافية فى الشعر ، وإن كانت القافية غير مستغنى عنها فى الشعر ، والسجع قد يستغنى عنه » . وكانت الأسجاع تكثر فى خطب المفاخرة والمنافرة . وجرت عليها عادة الخطباء منذ صدر الإسلام (٢) .

وموجز القول فى الكلام الخطابى ، أسلوبه ومعانيه ، أن يتوصل فيه صاحبه إلى إثبات الغرض المقصود ، وتمكنه من نفس السامع حتى يكاد ينظر إليه عياناً (٣) :

وفيما قدمناه من آراء لنقد الأجناس الأدبية ما يوضح منهج العربى فى دراستها ، ونوع نظرتهم إلى العمل الأدبى فى جملته . وهو نفس ما راعوه فى دراستهم لأجزاء القول وترتيبها .

---

(١) المرجع السابق ١٠٤ — ١٠٥ — والجاحظ : البيان والتبيين جـ ١ ص ٩٢ وقارنه بص ١٢٨ — ١٢٩ من هذا الكتاب .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٧ والجاحظ : البيان والتبيين جـ ١ ص ٢٩٠ — ٢٩١ و جـ ٣ ص ٨ قارنه بص ١١٥ — ١١٨ من هذا الكتاب .

(٣) يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ، جـ ٢ ص ٢٢٣ ؛ وهذا المعنى عنى به أرسطو فى غير موضع كما ذكرنا فى الباب الأول من هذا الكتاب فى حديثنا فى الخطابة عند أرسطو .

الفصل الثالث

تنظيم أجزاء القبول (١)

تقتضى وحدة العمل الفنى إدراك الموضوع ، بما يتضمنه من أفكار ، وهو ما تحدثنا عنه فى الفصل السابق ، ثم تنظيم المعانى بحيث تكون مرتبة منسقة لتتجلى وحدتها . وفيما يخص النثر أدرك العرب إدراكاً عاماً هذا الترتيب ، كما فى الخطابة والرسائل مثلا . ولكن الأوائل فى الشعر لم يولوا عنايتهم شيئاً من هذا ، إذ كانت تتولى أبيات القصيدة على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوى ومشاعره النفسية . فكان غالباً ما يتخيل أنه فى رحلة ، فيصادف أطلال منازل الأحبة ورسومها ، فيقف (٢) ويتذكر صبواته مع حبيبته النازحة ، ثم ينتقل إلى وصف مطيته فى سفره ، وغالباً ما كانت الإبل ، ويذكر ما صادف فى رحلته من مشاق وأهوال ، لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره ، وينتهى من قصيدته كيفما ينتهى ، لا يعنى بخاتمة لها (٣) . فلم تكن أوائل العرب تخص ترتيب المعانى بفضل مراعاة . وإنما حفل بها المحدثون منذ العصر العباسى نقاداً وشعراء ، فأخذوا يهتمون بالبدء ، وبالانتقال

---

(١) هو ما عالجه أرسطو فى النصف الثانى من الكتاب الثالث من الخطابة فيما يخص النثر ، أنظر ص ١٣١ وما يليها من هذا الكتاب ، وقد عالجه فى الشعر فى الحكاية وفى الوحدة العضوية أنظر ص ٥٦ — ٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) والعرب لا تقصد الديار للوقوف عليها ، ولكن تجتاز بها ، فإن كانت على سنن الطريق قال الشاعر قفا ، أوقفوا أوقف ؛ وإن لم تكن على سنن الطريق قال : عوجا عوجوا ؛ ثم إن الوقوف على الديار وقوف على المطى ، ولا يكادون يذكرون نزولا ، كقول كثير :

خليلى ، هذا ربع عـزة فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

ولا تعقل القلوص إلا إذا نزل عنها راكبها : (أبو القاسم الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، ص ٣٩٧ — ٤٠٠) .

(٣) كامرىء القيس مثلا . أنظر ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ١٥٩ .

منه إلى الغرض ، ثم بالخاتمة . لأنها المواقف التى تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء (١)

وحقاً منذ الجاحظ وابن المعتز ، يوصى النقاد بحسن الابتداء ، وبمقارنة الأبيات القريبة المعنى بعضها إلى بعض (٢) ، بل إن من نقاد العرب المتأخرين من ردد فكرة — قد تلتبس فى ظاهرها — بالوحدة العضوية ، متأخراً — خطأ — بأرسطو ، ولكن لم يفهمه حق الفهم . فيقول ابن رشيق نقلا عن الحاتمى : « من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل منه . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون فى مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان ، ويقفهم على محجبة الإحسان (٣) » . ولعل أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو فى النقد العربى هو قول ابن طباطبا المتوفى عام ٣٢٢ هـ « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائلة ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب نقض تأليفها . فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثلة السائرة الموسومة باختصارها . لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . . لا تناقض فى معانيها ولا هى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها (٤) » . ويقول ابن طباطبا كذلك .

---

(١) على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ص ٧٤ — أنظر أيضا من هذا الكتاب ص ١٦٥ — ١٦٦ .

(٢) أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ص ١٣٣ حيث يتحدث عن حسن الإبتداء ، وكذا الجاحظ : البيان والتبيين جـ١ ص ٦٦ — ٦٨ ، ٢٠٦ .

(٣) ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ٩٤ .

(٤) محمد بن أحمد بن طباطبا : عيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٢٦ — ١٢٧ .

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوزه أو قبحه ، فيلائم بينها ، لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع : هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ، ولطف فهمه (١) » .

ولكن هؤلاء النقاد ، فى فهمهم لتآلف المعانى فى الشعر ، لا يلقون بالا إلى وحدة العمل الأدبى بوصفه كلا يتطلب أجزاء خاصة ، بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتآلف ، إذ أن مبلغ جهدهم هو وصل لأفكار جزئية بعضها ببعض فى دخل البيت أو البيتين المتجاورين ، وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء فى عمود الشعر ، ويمكن أن نطلق عليه : الصورة الأدبية المفردة . وتدور كل الأمثلة التى أوردها حول هذه المعانى المفردة . فلم يصلوا فى فهمهم له إلى وحدة الموضوع ، ولا إلى تآلف أجزائه فى داخله ، فضلا عن وحدة التجربة العضوية .

ولم يفطن أحد منهم إلى وحدة العمل الأدبى فى القصيدة على نحو ما نفهم اليوم (٢). ولهذا لم يتناف بناء القصيدة الجاهلية ، فى فهمهم ، مع تأليف المعانى فى الوحدة العامة كما دعا إليها أمثال ابن طباطبا ، إذ نراه — على الرغم من توكيده هذا التأليف والانسجام بين المعانى — يقول : « ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم ، وتصرفهم فى مكاتباتهم ، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه — على تصرفه فى فنونه — صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق . . بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلاانفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا وممتزجاً معه (٣) » . وفى هذا يرى ابن طباطبا

(١) ابن طباطبا (محمد بن أحمد) : عيار الشعر ، ص ١٢٤ .

(٢) أنظر الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ٦ — ٧ وأنظر كذلك ص ٢٦٥ — ٢٦٦ وهامشها من هذا الكتاب .

ان مجرد وصل أجزاء القصيدة — على نظامها الجاهلى ، فى جمعها بين الغزل والمدح ، أو وصف الديار والآثار والنوق — وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثانى منفصلا عما قبله متى تخلص الشاعر إليه تخلصاً حسناً ، وإن كان فى الواقع مغايراً للمعانى التى سبقته ، ولا مبرر لجمعها معاً إلا النظام التقليدى ، كالجمع بين الغزل والمدح ، أو بين الآثار والفيافى والنوق والشكوى والاستماحة .

وتقفنا مثل هذه النصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التى كشف عنها أرسطو ، ولكن على نحو خاص ، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة . فبعدوا بذلك بعداً كبيراً عما أراد أرسطو . ولم يؤثر إدراكهم شيئاً يذكر فى بناء القصيدة القديم . نعم قد ترك المحدثون منهم أحياناً البكاء على الأطلال ووصف الإبل ، ولكنهم استبدلوا بهذين الجزأين ما يقوم مقامها من وصف الخمر والقصور والمطايا الأخر (١) ، فلم يكن لفكرة الوحدة العضوية أى أثر فى ذلك التجديد ، فلم يقع فى وهمهم أن هذه الأجزاء لا صلة عضوية لها بغرض القصيدة (٢) . بل إن منهم من علل لبناء القصيدة القديم بما يسوغه فى نظره ، فقال : « إن الشاعر إنما بدأ قصيدته بذكر الديار والدمن والآثار ، فشكا وبكى ، وخاطب الربع واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين . . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الشوق وألم الوجد والفراق وفرط الصبابة ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن النسيب قريب من النفوس . . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر وسرى الليل ، وإنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وزمام التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ

---

(١) أنظر ص ١٦٧ من هذا الكتاب .

(٢) كأنى بهؤلاء حين يدركون أن الوحدة العضوية ليست سوى وصل كل جزء من القصيدة بما عداه ، على ما بين الأجزاء من تناف بعضهما مع بعضهما الآخر ، يقيسون هذا الشأن أعضاء الإنسان ، يكون مجموعها مخلوقا كاملا ، وهى متجاورة فى الإنسان ، وليس بين كل عضو وجاره مناسبة وثيقة . وما الصلة بين الأنف والفم والعين مثلا ؟ وإذا كان هذا هو مدى فهمهم للوحدة العضوية ، فإنها تكون تملة لربط أجزاء لا صلة بينها ، وتكون مناقضة — تمام — المناقضة لما فهم أرسطو ، ولما يفهم العصر الحديث من معنى هذه الوحدة فى القصيدة كما سنشرح فى الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب .

فى المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه على السماح . . (١) » . وفى الحق كان فى دواعى الحياة الجاهلية ما يبرر نفسياً — على سبيل التداعى المحض لا عضوياً — وجود نوع من الصلة بين هذه الأجزاء فى بناء القصيدة القديم . وقد أشرنا من قبل إلى مرونة الجاهليين فى بنائها على حسب مقتضيات أحوالهم (٢) . ولكن زالت هذه الدواعى الجاهلية بعد أن انتشر الإسلام وعمت الحضارة ، وسكن الشعراء القصور بدل الخيام . ولم ينل نظام القصيدة مع ذلك تغير جوهرى . بل إن أنصار القديم كانوا لا يجيزون لمحدث أن يخرج فى شىء ما على نظام القصيدة الجاهلى ، ويعد منه ذلك شعوبية وتمرداً على تراث أدبى ذى قداسة لديهم (٣) ، ولكن المحدثين منهم قد قللوا من قيمة افتتاح القصائد بما لا يناسب غرضها ، وبخاصة إذا كان هذا البدء مما يجافى الحقيقة . وكانت دعوتهم هذه نظرية ، لم تلق كبير صدى لدى الشعراء ، حتى عصرنا الحديث (٤) .

على أن الأدباء والنقاد — منذ القرن الثالث الهجرى — ما لبثوا أن عفوا بأمر البدء ، وصلته بالغرض العام ، ثم الخاتمة ، فى الشعر والنثر ، كما عنوا بالعلاقة بين معانى الأبيات بعضها مع بعض — فى داخل الجزء الواحد من القصيدة — وهو ما فضلوا به القدماء . فقد عابوا أبيات الشعر التى لا صلة بين معانيها بعضها ببعض ، إذ يكون البيت فيها « مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفقه ، ولذلك قال بعضهم لآخر : أنا أشعر منك . قال وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه (٥) » .وقد عابوا — لذلك — القصيدة إذا كانت حكماً كلها ، كما فى شعر صالح ابن عبد القدوس لأن القصيدة « إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر . ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء لم يكن لذلك عنده موقع (٦) » . وهذا المعنى بعض ما قصد إليه خلف الأحمر فيما أنشده :

---

(١) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ، القاهرة ١٣٢٢ هـ ص ٦ — ٧ قارنه بما ص ١٨٠ من هذا الكتاب .

(٢) راجع ص ١٨٠ — ١٨١ من هذا الكتاب — وابن رشيق : العمدة . جـ ١ ص ١٥٠ .

(٣) أنظر ص ١٨٠ — ١٨١ من هذا الكتاب ، وابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ١٥٥ .

(٤) أنظر ص ١٨٧ — ١٨٨ من هذا الكتاب .

(٥) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ١٢ ؛ والجاحظ : البيان والتبيين جـ ١ ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٦) الجاحظ : نفس الموضع السابق .

وبعض قريض القوم أولاد علة   يكد لســـان الناطق المحتفظ (١)

وعابوا أن يكون الشعر كما قال أبو البيداء الرياحى :

وشعر كبعر الكبش فرق بينه   لسان دعى فى القريض دخيل (٢)

وهم يطبقون ذلك — كما قلنا — على المعانى الجزئية فى القصيدة ، ولذا عابوا قول السموال :

عابو قول السموال :

فنحن كماء المزن ، ما فى نصابنا   كهـــام ، ولا فينا يعد بخيل (٣)

« إذ ليس بين (ماء المزن) و (النصاب) و (كهـــام) مقاربة ، ولو قال : ونحن أولو الحرب والنجدة . ما فى نصابكم كهام ، لكان الكلام مستوياً ، أو نحن كماء المزن صفاء أخلاق وبذل أكف . . لكان جيداً (٤) » . وجعل بعض نقادهم من هذا الجنس قول إمرىء القيس :

كأنى لم أركب جواداً للـــذة   ولم أتبطن كاعبـــا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل   لخليلى كرى كرة بعد إجفـــال (٥)

قالوا : فلو وضع مصراع كل بيت من هذين البيتين فى موضع الآخر لكان أدخل فى استواء النسج ، فكان عليه أن يقول :

---

(١) أولاد علة : أبناء رجل واحد من أمهات مختلفة — يقصد إلى أن الشعر إذا كان مستكرها ؟ ومعانيه كان بين أجزائه من التنافر ما بين أولاد العلات . الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٦٦ العمدة ج ١ ص ١٧٤ .

(٢) ذلك أن بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور ، وكذا أجزاء البيت من الشعر : المرجع السابق ص ١٢٢ والجاحظ : نفس المرجع ص ٦٦ — ٦٧ .

(٣) ماء المزن : ماء السحاب . النصاب : الأصل . الكهام : الكليل الحد النظر لقصيدة السموال ديوان الحماسة لأبى تمام ج ١ ص ٣٦ — ٤٠ .

(٤) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ١٠٨ — ١٠٩ ولو أريد بماء المز صفاء الأصل والنسب لم يرد الاعتراض .

(٥) أسبأ : أشترى . الزق : السقاء

كأنى لم أركب جواداً ولم أقل لخيلى كرى كرة بعد إجفال
ولم أسبأ الزق الروى للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

لأن ركوب الجواد مع ذكر كرور الخيل أجود ، وذكر الخمر مع ذكر الكواعب أحسن . وقيل ، بل الذى أتى به امرؤ القيس هو الصحيح ، لأن العرب تذكر الشىء مع خلافه ، فيقولون : الشدة والرخاء ، والبؤس والنعيم . والحق أن امرأ القيس أراد فى البيت الأول ركوب الخيل للذة الصيد ، وهو ألصق بما بعده ، وأما ركوب الخيل فهو ما فى البيت الثانى (١) .

وحول تنظيم أجزاء القول فى بناء القصيدة وجدت وجوه بلاغية ، تأثر فيها نقاد العرب بكلام أرسطو فى الخطابة ، ونخص كلا منها بكلمة :

فقد عنى النقاد الأدباء بأمر الابتداءات ، فى الشعر والنثر على سواء ، ومن ذلك براعة الاستهلال ، وهو أن يأتى الناظم أو الناثر فى بدء كلامه ببيت أو قرينة تدل على مراده ، كقول أبى تمام فى المراثى :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

وقول المتنبى فى النسيب :

أتراها لكثرة العشاق تحسب الدمع خلقة فى المآقى ؟

وقوله :

فديناك من ربع وإن زدتنا كربا
فإنك كنت الشرق للشمس والغربا (٢)

ثم التخلص ، وبعضهم يسميه : الخروج ، وهو أن يكون النسيب أو نحوه مما هو فى مقدمة القصيدة ممتزجاً بما بعده من مدح وغيره ، كقول مسلم ابن الوليد :

(١) المرجع السابق ص ١٠٩ ، وابن رشيق . المرجع السابق ص ١٧١ — ١٧٣ — محمد بن أحمد بن طباطبا . المرجع السابق ص ١٢٤ — ١٢٥ .

(٢) محمو بن سليمان الحلبى . حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، ص ٩٣ — ٩٥ ؛ على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ، ص ١٥٤ — ١٥٥ ، قارنه بأرسطو ص ١٣١ ١٣٢ من هذا الكتاب .

أجدك لا تدرين أن رب ليلة كأن دجاها من قرونك ينشر
نصبت لها حتى تجلت بغرة كغرة يحيي حين يذكر جعفر (١)

وكانت العرب فى جاهليتها تنتقل فجأة بقولها : « دع ذا » و « عد عن ذا » و« إلى فلان قصدت » ، وما شاكل ذلك ، بل كانوا ينتقلون أحياناً دون شيء من ذلك وقد جاراهم البحترى فى قوله :

لولا الرجاء لمت من ألم الهوى لكن قلبي بالرجاء موكل
إن الرعية لم تزل فى سيرة عمرية مذ ساسها المتوكل (٢)

ومن حسن التخلص فى الذم :

وأحببت من حبها الباخلين حتى ومقت ابن سلم سعيداً
إذا سيل عرفاً كسا وجهه ثيابا من اللؤم بيضاء وسوداء

ويتصل بذلك ما يسمى الاستطراد : وهو أن يشرع المتكلم فى شيء من فنون الكلام ، ثم يستمر عليه ، فيخرج إلى غيره ، ثم يرجع إلى ما كان عليه من قبل . والبيانيون يعدونه من وجوه البلاغة . والحق أناه لا يكون كذلك إلا إذا كان المعنى موصولا غير منقطع ، كقول أو السمل :

وإنا لقوم ما نرى القتل سبة إذا ما رأته عامر وسلول
يقرب حب الموت آجالنا لنا وتكرهه آجالهم فتطول
وما مات منا سيد حتف أنفه ولا طل منا — حيث كان — قتيل

---

(١) محمود بن سليمان الحلبى . المرجع السابق ص ٩٥ .

(٢) ابن رشيق . المرجع السابق جـ ١ ص ١٥٩ ، وفى ديوان البحترى ، الطبعة السابق ذكرها (ص ١٥٦) .

واعز ثم أذل من أتم الهوى والحب فيه تعزز وتذلل
أن الرعية ... الخ .

فذكره لعامر وسلول ، وتعريضه بهم ، يؤكد موقف الفخر بقومه ، وبخاصة أنه فى مقام التعبير من غيره ، كما تدل على ذلك أبيات القصيدة (١) .

ويتصل بتأليف الكلام أيضاً صحة التقسيم والاستيعاب ، وذلك بأن يكون التقسيم صحيحاً ، وتستوعب الأقسام كلها فى الذكر ، كمن استوعب أقسام العدم فى قوله :

فهبها كشىء لم يكن ، أو كنازح   به الدار ، أو من غيبته المقابر

وإذا دخل أحد القسمين فى الآخر فسدت القسمة ، كقول ابن القرية : الناس ثلاثة : عاقل وأحمق وفاجر . فالفاجر يجوز أن يكون أحمق ، ويجوز أن يكون عاقلا ، والعاقل يجوز أن يكون فاجراً ، وكذلك الأحمق . قالوا : ومنه قول جميل :

لو كان فى قلبى كقدر قلامة   فضل وصلتك أو أتتك رسائلى

لأن إتيان الرسائل داخل فى الوصال (٢) .

ثم براعة الختام أو المقطع : وهو أن يكون آخر الكلام الذى يقف عليه المترسل أو الخطيب أو الشاعر مستحسناً عذبا — لأنه آخر ما يبقى منها فى الأسماع كقول الشاعر :

بقيت بقاء الدهر يا كهف أهله   وهذا دعاء للبرية شامل (٣)

على أن منهم من يكره ختم القصيدة بالدعاء ، لأنه من عمل أهل الضعف ، إلا فى مقام يحب فيه الملوك ذلك ! ! ومما استحسنوا من خواتيم القصائد قول آخر فى قصيدة يعتب فيها ويفخر بنفسه :

(١) هذا ما أرى ، وإطلاق حسن الاستطراد فى غير هذا المعنى مناف تمام المنافاة لجودة التأليف فى الشعر وغيره كما يفهمه عصرنا ، وفى العمدة (جـ ١ ص ١٥٨ — ١٥٩) أمثلة لا نوافقه على فهمه لها بأنها تخلص أو استطراد . أنظر أيضا يحيى بن حمزة العلوى : الطراز جـ ٣ ص ١٢ — ١٨ .

(٢) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ص ٢٦٧ — ٢٧١ — يحيى بن حمزة العلوى : الطراز جـ ٣ ص ١٠٦ — ١٠٨ ؛ قارنه بأرسطو ص ١١٥ وهامشها من هذا الكتاب .

(٣) محمود بن سليمان الحلبى : المرجع السابق ص ٩٥ — ٩٦ ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ١٥٩ — ١٦١ — وكذا : نصر الله بن عبد الكريم . المثل السائر القاهرة ٣١٢ هـ ص ٢٥٩ — ٢٦٨ ؛ قارنه بما قاله أرسطو فى خاتمة الخطابة وطرق أجادتها ص ١٣٩ — ١٤٣ من هذا الكتاب .

ألا لا تخافا نبوّة فى ملمــة وخافا المنــايا أن تفوتكما بيــ

وقد فسروا قطع القصيدة الجاهلية دون خاتمة لها ، بأن ذلك كان متعمداً من الشاعر ، لتبقى النفس متشوقة راغبة ، كما ختم أمرؤ القيس قصيدته بقوله يصف أثر السيل :

كأن السباع فيــه غرقى عدية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل (١)

وقد رأينا — فيما تقدم — أن نقاد العرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العمل الفنى . بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية أو على ما يقرب منها . وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها اليوم ، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل الفنى جملة . وقد ذكروا وجوهاً بيانية تتصل بتنظيم أجزاء القصيدة أو أجزاء الرسائل والخطب ، أفادوا فى معظمها مما قاله أرسطو فى كتاب الخطابة ، ولكنهم حوروا فيها كى تساير نظام القصيدة كما ألفوها ، فاستحسنوا الاستطراد على نحو ما شرحوا ، وهو ضار بنظام الوحدة فى العمل الأدبى ، ولم يروا ،فى أجزاء القصيدة الجاهلية المتنافرة ما يضر بنظام وحدتها .

وفى هذا سار نقاد العرب وراء الأدباء فى نظامهم التقليدى ، حتى العصر الحديث. وفيه دعا المجددون إلى وحدة القصيدة العضوية ، وسنشرح دعوتهم ونبين آثارها العميقة ومصادرها فى الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب .

---

(١) أنابيش : جماعات . العضل البرى . أنظر : شرح المعلقات للتبريزى ص ٥٤ — ٥٥ على بن عبد العزيز الجرجانى . الوساطة ص ٣٠ — ابن رشيق . العمدة جـ ١ ص ١٦٠ — ١٦١ .

الفصل الرابع

الأهـــداف الإنسانية للأدب

فى النقـــــد العـــربى

كثيراً ما يردد نقاد العرب أن على الناثر أن يلتزم الصدق . وأن يهدف إلى غاية ، خطيباً كان أم قائماً بأمر الرسائل الرسمية (١) . وذلك أن الخطابة والكتابة مختصتان بأمر الدين والسلطة ، ولكل منهما مساس بأمر العقيدة ، أو بالنظم الخلقية والسياسية القائمة التى كانت تنزل منزلة العقيدة . والصدق يراد به — عادة — الوقوف عند حدوذ الأخلاق والمواضعات الاجتماعية السائدة ، والهدف رهين بآراء الخليفة أو الإمام ، فيما يتعهد به من مواعظ ، ومن آراء ونصائح ، أو فيما يريد من تدبير شئون مملكة فى تقليد المناصب ، أو عقد الصلات بينه وبين سواه من الملوك والأمراء . فصدق الكاتب وهدفه مردهما إلى العرف ، وليست لهما — عند هؤلاء النقاد — فلسفة خاصة ، بل يمكن أن نرجعهما إلى أمر واحد : هو أنهما يقعان موقع ما ينتفع به فى تنظيم شئون الدولة (٢) .

أما الشعر فقد كانت له فى الجاهلية مكانة عظيمة ، إذ كان الشعر ألسنة القبائل فى الدفاع عنها ، والنيل من أعدائها ، كما كان من شعرهم ما يعد قواعد للخلق . وديواناً للفضائل (٣) . ودامت هذه المكانة للشعر الجاهلى عند المسلمين ما ذكر بفضيلة أو حث على خير . فكان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد

---

(١) سبق أن قلنا أن العرب لم تعرف إلا نادراً الخطابة الاستشارية ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ١٠٢ — ١٠٣ — الحسن ابن بشر الآمدى : وازنه بين أبى تمام والبحترى ص ٣٩٤ — ٣٩٥ — المرزوقى : شرح ديوان الحماسة . ج ١ ص ١٦ — ١٨ — وسبق أن ذكرنا شيئا عن الهدف الاجتماعى والخلقى للشعر والخطابة عند أرسطو ص ٩٢ — ٩٤ ، وانظر القول فى أهداف الأدب الحديث فى الباب التالى .

(٣) أنظر ص ١٦٩ — ١٧٠ من هذا الكتاب .

بيت شعر . وقد أوصى عبد الملك بن مروان مؤدب ولده بقوله : « . . وعلمهم الشعر يمجدوا وينجدوا » . ويقول معاوية لابنه :

« يا بنى ، أرو الشعر وتخلق به . فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات ، فما ردنى عن ذلك إلا قول ابن الإطنابة :

أبت لى همتى وأبى بلائى ... وأخذى الحمد بالثمن الربيح
وإقدامى على المكروه نفسى ... وضربى هامة البطل المشيح
وقولى كلما جشأت وجاشت ... مكانك تحمدى أو تستريحى
لأدفع عن مكارم صالحات ... وأحمى بعد عن عرض صحيح(١)

ثم نال التكسب بالشعر من قدر الشعراء ، وهوى بمكانة الشعر نفسه ، فكانت الخطابة أعلى قدرا منه ، إذ أن المداحين من الشعراء عمدوا إلى إرضاء ممدوحيهم ، فأضفوا عليهم صفات كمال ليست فيهم ، وبالغوا فيما لهم من فضائل ، وبرءوهم مما فيهم من معايب ، فزيفوا الحقائق طلبا للمنفعة الخاصة . وقد جاراهم أكثر النقاد ، فأخذوا يعلمونهم وسائل نيل الحظوة عند ممدوحيهم ، يقصدون إلى تلقينهم وسائل الإبداع والإغراب ، لا إرشادهم إلى مدح الفضائل والإشادة بالأبطال (٢) . على أن من النقاد من تنبه إلى خطر هذا الإسفاف فأشاد بالشعر بمقدار مافيه من قيم خلقية ، فقسمه إلى أصناف أربعة : « فشعر هو خير كله : وذلك ماكان فى باب الزهد والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثل به الخير وما أشبه ذلك ، وشعر هو ظرف كله : وذلك القول فى الأوصاف والنعوت والتشبيه ، وما يفتن به من المعانى والآداب ، وشعر هو شر كله : وذلك هو الهجاء ، وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس ، وشعر يتكسب به : وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها ، ويخاطب كل إنسان من حيث هو ، يأتى إليه من جهة فهمه » (٣) ، ومن الشعراء من ترفع عن المدح ، مثل جميل

---

(١) كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ٨٠ — ٨١ — أبو على القالى : الأمالى : طبعة دار الكتب المصرية ، جـ ١ ص ٨ ، وكذا الجاحظ : البيان والتبيين جـ ١ ص ٢٤٠ — ٢٤١ — المشيح : الجاد المبادر . جشأت نهضت وراجع أمثلة أخرى فى الأمالى ، الموضع السابق ، ص ٢٥٨ — ٢٥٩ .

(٢) أنظر ص ١٧٥ — ١٧٧ من هذا الكتاب .

(٣) ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ٧٦ .

بن عبد الله بن معمر ، وعمر بن أبي ربيعة ، وعباس ابن الأحنف (١) ، ضنا بكرامتهم ولأن المدح كان مزلقة إلى الكذب ، وصناعة للتكسب والاستماحة يترفع عنها الكرام .
ويقول يحيي بن نوفل الحميرى — ولم يمدح أحدا قط — يذكر بلال بن بردة (والى البصرة فى العهد الأموى وممدوح ذى الرمة) :

فلــو كنت ممتدحــا للنــوا ل فتى لامتدحت عليه بلالا
ولكننى لست ممن يريــ ـد بمدح الرجال الكرام السؤالا
سيكفى الكريم إخــاء الكريــ ـم ويقنع بالود منه منالا (٢)

وسبق أن شرحنا أن المدح فى نشأته عند العرب لم يكن بقصد النوال ، وإنما كان للشكر على صنيعة سلفت (٣) .

على أن من المادحين من مال إلى تحرى الصدق ، واتخذه له مذهباً ، يقول حسان بن ثابت :

وإن أشعر بيت أنت قائلة بيت يقال إذا أنشدته صدقاً
وإنمــا الشعر لب المــرء يعرضه على المجالس ، إن كيساً وإن حمقاً (٤)

على أن نقاد العرب مالبثوا أن دعوا إلى شرف المعنى والإصابة فى الوصف ، وطبقوا فى ذلك ما سموه الإبداع والإغراب ، فدعوا إلى أن يقصد الشاعر إلى صياغة الصفات العامة دون الصفات الخاصة ، وإلى اختيار خير الصفات بحيث يصور الممدوح أو المحبوب ، أو يصف الموصوف على خير ما يؤلف من الصفات ، دون مبالاة بما يتطلبه صدق الموقف ، أو مراعاة الواقع ولذا حكوا عن عمر أنه أثنى على زهير ،

---

(١) المرجع السابق ص ٥١ — ٥٢ والأغانى لأبى الفرج الأصفهانى طبعة دار الكتب ج ٨ ص ١٣١ — ١٣٤ ، ج ١ ص ٧٤ .
(٢) المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ، ج ١ ص ٢٦٩ .
(٣) أنظر ص ١٦٩ — ١٧٠ من هذا الكتاب .
(٤) ابن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ٢٣ — ٢٥ — عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٢٣٦ — الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ص ٣٩٥ .

لا لأنه كان يمدح هرم بن سنان بما كان فيه من صفات ، بل لأنه كان يمتدحه بما يكون فى الرجال ، كما أوردنا فيا سبق (١) .

وفى هذا لاوجه لمطالبة الشاعر عندهم بالصدق ، صدق الواقع ووصف دقائقه كما يراها الشاعر أو كما يشعر بها . فرأى أكثر النقاد أن الشاعر لا يتقيد بصدق أو كذب ، بل إن مقياس براعته هو اقتداره على الصناعة والصياغة . يقول قدامة بن جعفر : « إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين — بأن يصف شيئاً وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا — غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بذلك عندى يدل على قوة الشاعر فى صناعته واقتداره عليها (٢) . ولو أنهم قيدوا ذلك بتصوير الموقف موضوعياً من وجهتى نظر مختلفتين ، كما لمؤلفى المسرحيات والقصص مثلا فى تصويرهم الموقف من وجهات نظر شخصياتهم المختلفة ، لما تنافى ذلك مع الصدق فى ذاته ، ولكنهم أطلقوا العنان فى عدم مراعاته للواقع ، بل إنهم أخذوا يلقنون الشعراء وسائل الحظوة لدى الممدوحين بنصائح لا صلة لها بصدق الشاعر وصدق الموقف (٣) .

كما أنهم لم يوصوا بشىء يعتد به فيما يتعلق بالصدق الفنى ، أى أصالة الكاتب فى تعبيره ، ورجوعه فيه إلى ذات نفسه ، لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة . وهذا الصدق الفنى أو الاصالة هى أساس تقدم الفنون جميعاً ، ومنها فنون القول ، فى كل العصور ، وعلى حسب كل مذاهب الأدب الحديثة المعتد بها (٤) على حين نرى من نقاد العرب القدامى من يلقن الكتاب والشعراء كيف يسطون على معانى غيرهم . يقول ابن طباطبا : « ويحتاج من سلك هذا السبيل (سبيل سرقة المعانى وصياغتها) إلى إلطاف الحيلة ... حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ... فيستعمل المعانى المأخوذة فى غير الجنس الذى تناولها منه . . فإذا وجد المعنى لطيفاً فى تشبيب أو غزل استعمله فى المديح ، وإن وجده فى المديح ، استعمله فى الهجاء ، وإن وجده فى وصف ناقة أو فرس استعمله فى وصف الإنسان ، وإن وجده فى وصف إنسان استعمله فى وصف بهيمة ... وإن وجد

(١) أنظر ص ١٦٥ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٤ ، ١٦ .

(٣) راجع ص ١٧٥ — ١٧٧ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٤) أنظر الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب ، ثم الخاتمة .

المعنى اللطيف فى المنثور من الكلام ، أو فى الخطب والرسائل ، فتناوله وجعله شعراً ، كان أخفى وأحسن (١) » .

وأصبح مقياس البراعة فى الشعر لدى هؤلاء النقاد هو جودة الكلام وحسن الصياغة . وفى الفصل بين العمل الفنى والصدق — صدق الواقع والصدق الفنى — مساس خطير بأسس الفن الجوهرية ، إذ لا يستطيع فنان أداء رسالته إلا بالتزام الصدق الواقعى على حسب ما يراه هو أو يفكر فيه كما يعتقده ، أو ما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفنى بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع فى تصويرها إلى ذات نفسه ، لا إلى ما حفظ من عبارات وسرق من جمل . وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر فى فنه وأدبه من عقائد سائدة ، أو مزاعم أخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة تفصل ما بين العمل الفنى والصدق (٢) .

وقد قرر هؤلاء النقاد بذلك بأن الشعر عار من الغايات النفعية ، فلا يطالب الشاعر بهدف خاص ، فالشعر قد يقع موقع الضرر ، وهو فى هذا يخالف النثر الذى يرمى دائما إلى نفع من نوع ما (٣) . والذى يراد من الشاعر هو حسن الكلام ، وإن زخر شعره بقول الزور وقذف المحصنات (٤) . ويتضمن ذلك إن الإسفاف فى المعانى واتضاعها لا يحط من وزن العمل الأدبى . وبهذا فصل هؤلاء النقاد بين الشعر والأهداف الخلقية والاجتماعية .

وكما لم يطالب هؤلاء النقاد الشاعر بصدق ولا هدف ، لم يطالبوه كذلك بشىء مما يفرضه الدين ، « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا فى تأخر الشاعر ، لوجب أن يحذف إسم أبى نواس من الدواوين . والدين بمعزلة عن الشعر » (٥) . ولم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين إقرار مبدأ التحرر الفكرى أو

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٧٧ — ٧٨ — هذا ؛ وابن طباطبا متوفى عام ٣٢٢ هـ ، أى أنه عاش فى فترة ازدهار النقد العربى القديم .

(٢) سنتعرض بالتفصيل لمعنى الصدق فى الفن كما يراه محدثو النقاد فى عصرنا الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب ؛ ثم فى الخاتمة .

(٣) الحسن بن بشر الآمدى : الموازنة ص ٣٩٥ .

(٤) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ١٠٣ .

(٥) على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة : ص ٦٢ .

التمرد العقدى ، ليعبر الشاعر عن فلسفته الخاصة بالعقيدة — وقل من فعل ذلك من شعراء العرب ، كأبى نواس وأبى العلاء والمتنبى أحيانا — أو ليبحث فى القضايا الميتافيزيقية وفى سر المصائر الإنسانية ، كما نرى ذلك قضية عامة من قضايا المذاهب الأدبية الأوروبية منذ الرومانتيكيين(١) . وإنما كان ذلك إيماناً منهم بأنه ليس من طبيعة الشعر الخوض فى مثل هذه القضايا .

على أنه كان بين الشعراء قلة من رواد الحكمة وأدب الأمثال ، كصالح بن عبد القدوس ، وأبان بن عبد الحميد اللاحقى ، ومن سار على نهجهما ، ولم يلق أدبهم رواجاً ، وكانوا متأثرين فى هذا الاتجاه الحكمى بأدب الفرس ، فلم تكن النزعة فى هذا الجنس من الأدب نزعة أصيلة . ولعل هذا هو السبب فى أنها لم تلق عناية تذكر من نقاد الأدب (٢) ، على أنها لقيت تقديراً من بعض المسلمين ، لكلفهم بكل ما يمس الخلق والعقيدة (٣) . وهذا ، ومعلوم أن أدب الحكمة لا ينهض به الشعر والأدب بعامة ، وإنما ينهض الأدب عن طريق الإيحاء والتصوير ، لا التصريح المباشر بالحكمة (٤) .

وكأنما كان أكثر الشعراء يؤمنون بأن طبيعة الشعر لا تتفق وقضايا الدين والأخلاق كما يقول الأصمعى : « الشعر نكد ، بابه الشر ، هذا حسان ابن ثابت ، فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره » (٥) . وهذا لبيد بن ربيعة ، لم يقل سوى بيت واحد بعد أن أسلم ، ويقال إن هذا البيت هو .

الحمد لله إذ لم يأتنى أجلى — حتى كسانى من الإسلام سربالا

---

(١) أنظر كتابى : الرومانتيكية ، الفصل الثانى من الباب الثالث .

(٢) أنظر الفهرس لابن النديم ص ١١٨ — ١١٩ ص ١٢٦ ، ١٦٣ ، ٣٠٤ — ٣٠٥ ثم ما قلناه سابقا ص ١٠٥ ، ١٥٥ من هذا الكتاب وكذا :

Inostransev. Iranian Influence on Moslem Literature, p. 32-38, and passim.

(٣) أنظر مثلا : الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ صفحة ٢٤٠ — ٢٤١ — عبد الله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء : ص ٢٣ ، ٣٣ — ٣٤ ، ٥٥ — ٥٦ .

(٤) أنظر كلام الجاحظ نفسه فى ذلك ص ١٥٥ من هذا الكتاب . ونزيد هذا وضوحاً فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٥) المرجع السابق ص ٦١ ، وكذا أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزبانى : الموشح ص ٦٢ ، ٦٥ .

وقد أجاب عمر بن الخطاب — حين استنشده عمر من شعره — بقوله : ماكنت لأقول شعرا بعد أن علمني الله من القرآن (١) .

هذا هو ما اتجه إليه نقاد العرب فى جملتهم ، ولا شك أن لوظيفة الشعر الذاتى فى ذلك المجتمع أثرا فى تلك النظرة ، ولكن للمسألة عندهم وجها آخر : هو الاستناد إلى آراء الأقدمين فى وظيفة الشعر ، وهذا ما حدا بهم إلى الحديث عن المبالغة والإغراق والغلو والتخيل ، وقد ربطوا ما بينها وبين صدق الشعر ، وقبل أن أبين ما فى كلامهم فى هذه الناحية من صواب وخلط ، علينا أن نعرضه موجزين :

فالمبالغة : أن تثبت للشىء وصفا من الأوصاف ، تقصد فيه الزيادة على غيره ، فتبلغ بالعنى أقصى غاياته . ومن طرقها الإتيان بصيغة المبالغة . مثل قتال وصبور ورحيم .. ، أو التشبيه ، كالتشبيه بالأسد فى الشجاعة ، أو القمر فى البهاء ، أو ترادف الصفات وتكريرها للتهويل ، كما فى القرآن الكريم : « أو كظلمات فى بحر لجى ، يغشاه موج ، من فوقه موج ، من فوقه سحاب ، ظلمات بعضها فوق بعض » ، وكذا إتمام الكلام بما يوجب حصول المبالغة فيه ، كقول الشاعر :

ونكرم جارنا مادام فينا ونتبعه الكرامة حيث مالا

فى السطر الثانى ما يدل على أنه لا يكتفى بإكرامه حال نزوله عنده ، ولكنه يتبعه الكرامة حيث نزل ، من بر أو بحر ، أو سهل أو جبل .

والإغراق : تجاوز المعنى إلى حيث يمتنع وقوعه عادة ، كقول امرىء القيس .

من القاصرات الطرف ، لو دب محول
من النمل فوق الإتب منها لأثرا (٢)

والغلو : تجاوز حد المعنى إلى ما يمتنع وقوعه ، وهو ما يستعملونه فى مدحهم وهجومهم ، ويحسن إذا اقترن بما يقربه من الحقيقة ، مثل كاد ، لو ، كقول المتنبى يصف فرسا له بسرعة جريه :

---

(١) ابن قتيبة : المرجع السابق ص ٥١ .

(٢) محول : أتى عليه حول — الاتب : قميص غير مخطط الجانبين .

ويكاد يخرج سرعة من ظله ... لو كان يرغب فى فراق رفيق

أراد أنه يقرب أن يفارق ظله من سرعة عدوه ، وما يمنعه عن المفارقة إلا أن ظله رفيق له ، ومن شيمته ألا يفارق رفيقه .

ومن البلاغيين من يجعل الأنواع السابقة كلها مبالغة ، دون ذكر للغو والإغراق ، ومنهم من يذكرهما قسمين مندرجين تحت المبالغة (١) .

وأما التخييل فهو أن يجعل الشاعر أو الخطيب اجتماع الشيئين فى وصف علة الحكم الذى يريد ، وإن لم يكن فى المعقول ، ولا مقتضيات العقول ، ولا يؤخذ الشاعر بأن يأتى على ما مصيره قاعدة وأساسا ببينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التى اعتمدها . وذلك كقول البحترى يحتج لتفضيل الشيب وتزيينه :

وبياض البازى أصدق حسنا ... إن تأملت من سواد الغراب

فهو يزعم أن الشيب خير من الشباب ، لأن البياض أنق من السواد ، والدليل هو أن بياض البازى أجمل فى عين المتأمل من سواد الغراب . وهذه مغالطة ظاهرة ، إذ جمال البازى فى لونه لا يقتضى ألا يذم الشيب ، وألا تنفر منه الطباع ، لأن عيب المشيب لا ينحصر فى اللون ، ولا تصد الغوانى عنه لمجرد البياض ، إذ هن يرينه فى أنوار الروض وأوراق النرجس فلا يعبسن ، وإنما ينكرن بياض الشعر لذهاب بهجة الحياة ، وإدبار خير فترات العيش . والبحترى يبنى المعنى على أساس التسليم بمقدمة وهو أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه ، مع تناسى سائر المعانى الصحيحة التى من أجلها كره وعيب ، ومثله أيضا فى نفس المعنى :

والصارم المصقول أحسن حالة ... يوم الوغى من صارم لم يصقل

احتجاجا لفضيلة الشيب ، وأنه كجلاء السيف ، وأنه من أجل ذلك خير من الشباب الذى يشبه سواد الصدأ على ضفحة السيف ، فكما أن السيف إذا صقل وأزيل

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٢٨٠ — ٢٩٠ — يحيى بن حمزة العلوى : الطراز جـ ٣ ص ١١٦ — ١٣١ — ابن أبى الأصبع : تحرير التحبير ، مخطوطة مصورة بالجامعة العربية العربية بالقاهرة ، لوحة ٢٠ — ٢٥ — نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، ص ٧٠ — ٧٢ — ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٤٥ — ٤٨ .

عنه الصدأ كان أحسن وأبهى . كذلك يجب أن يكون حكم الشعر فى انجلاء صدأ الشباب عنه . ومثله فى التصنع والاحتيال للحجة قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالى

فهنا قياس تخييل وإيهام : إذ خيل أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة فى قدره ، وكان الغنى كالغيث فى حاجة الخلق إليه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول السيل عن الموضع المرتفع . والحجة وهمية ، إذ العلة فى أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال ، لا يثبت فى مكان إلا بحواجز تمنعه من الانصباب . وليس فى الكريم والمال شىء من هذه الخلال (١) .

وقد انقسم نقاد العرب — فيما يخص المبالغة وما يتبعها من إغراق وغلو — إلى أقسام : فقليل منهم من ينكرها جملة ، لأنها لا تجرى على منهاج الصدق ، وفضيلة الصدق لا تنكر ، ثم إن المبالغة لا يكاد يستعملها إلا من عجز عن استعمال المألوف فيلجأ إليها ليسد عجزه . والغالبية العظمى منهم يرون أن المبالغة فى الشىء إلى حد الغلو خير مذهب ، إذا يراد بذلك جعله مثلا ، لكى تثبت الصفة ويعتد بها (٢) .

وعلى هذا يرى هؤلاء أن قول الكنانى فى مدح زين العابدين على ابن الحسين :

يغضى حياء ، ويغضى من مهابته   فما يكلم إلا حين يبتسم

دون قول أبى نواس فى نفس المعنى :

وأخفت أهل الشرك ، حتى إنه   لتخافك النطف التى لم تخلق

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٢٣١ — ٢٣٥ .

(٢) جعل الشىء المبالغ فيه مثلا يبرز المبالغة فى نظر هؤلاء ، وهو اقتباس خاطىء من أرسطو فى قوله بجواز تصوير الناس كما يجب أن يكونوا عليه ، وإن يكن ذلك مستحيلا الواقع ، لأن الشاعر يقصد بذلك إبراز معانى فضائلهم ليلحظها سواهم ؛ وكذا إذ أبرز صفات نقص فى مسرحية ، فركز مثلا فى بخيل معانى كثيرة للبخل ، لتكون النقيصة ملحوظة . وأرسطو يتحدث فى أدب المسرح ، أى فى الأدب الموضوعى ، فرسم الناس بحيث نلحظ فضائلهم ونقائصهم لا يزيف حقائق خاصة بشخص معين ، لأن الشاعر بصدد تقرير حقائق كلية فى شعره المسرحى . وفرق بين هذا الموقف وموقف شعراء المديح والهجاء الذين ينالون بتصويرهم من صفات شخص معين ، فيصورون البخيل كريما أو العادل ظالما أو الجبان شجاعا ... فهذا ينافى قطعا صدق الواقع وكذا الصدق الفنى ؛ أنظر ص ٤٧ — ٥١ من هذا الكتاب . ثم قارنها بقدامة : نقد الشعر ص ٣٧—٣٨.

لأن فى قول أبى نواس دليلا على عموم المهابة ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب وقد أحسن أبو نواس ، فى رأيهم ، لأنه أتى بما ينبىء عن عظم الشىء الذى وصفه (١) ! وهذا الغلو موجود فى شعر الجاهليين ، وإنما كثر فى مذهب المحدثين . وإذا كانت المبالغة تؤدى إلى الكذب ، فلا ضير على الشاعر فيما يسوق من معان ، رفيعة كانت أم وضيعة ، وحميدة كانت أم دميمة وحقاً كانت أم كذباً ، وإنما المعانى كالمادة للشعر ، والشعر فيها كالصورة . فليس فحش (٢) المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجارة رداءة فى ذاته . وكذب المعنى لا يتضع به الشعر ، كما لا يعد تناقض أن يصف شيئا وصفاً حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما بينا ، بل يدل ذلك على اقتدار الشاعر وقوته فى صناعته . فليست للشعر صلة بالقيم الخلقية ، كما لا صلة له بالصدق . ثم يسندون إلى بعض القدماء — قدماء اليونان — أنه قال : « أحسن الشعر أكذبه (٣) » ، بل يسندون هذا القول أحياناً إلى أرسطو (٤) ، وهو مالا أساس له من الصحة ، كما سبق أن قررنا هذا مراراً فى الباب (٥) الأول من هذا الكتاب . فالصدق الفنى والواقعى دعامة الخلق ، وبدونه لا يوجد فن يعتد به ، وهذا رأى فلاسفة الفن جميعا ، فى كل عصر وكل مذهب .

وكذلك الشأن فى التخييل بمعناه السابق : إذ أنه — فى أكثر حالاته — لا يتفق والصدق ، كما تدل عليه الأمثلة التى سقناها فيما سبق ، فهو فى هذه الحالة مغالطة محضة . يستعملها من لا يلزم الشعر بصدق الحجة ، وفى هذا المعنى يقول البحترى :

كلفتمونا حـــدود منطقـــكم   والشعر يكفى عن صدقه كذبه

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٣٦ ، ٣٨ — ولا شك أن تفضيل بيت أبى نواس يدل على تقدير شاذ للتصوير من جهة الصدق والكذب ، مما يترتب عليه الزيف فى محاكاة الحقائق .

(٢) يضرب قدامة مثلا لفحش المعنى بقول إمرىء القيس فى معلقته :

فمثلك حبلى قـــد طرقت ومرضع   فألهيتها عن ذى تمـــام محـــول
إذا ما بكى من خلفهـــا انصرفت لـــه   بشق ، وتحتى شقها لم يحـــول

(٣) المرجع السابق ص ١٥ — ١٦ ، ٣٧ .

(٤) كما فى كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٠ .

(٥) مثلا ص ١٧٣ ، ١٧٦ — ١٨٤ ، ٢٢٣ — ٢٢٤ والمراد هنا الخلق بمعناه الإنسانى لا المعنى الدينى أو التقليدى ، وسنزيد هذا وضوحاً فى الباب الثالث ثم الخاتمة من هذا الكتاب .

« أراد : كلفتمونا أن تجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ، وتأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لاندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويلجىء إلى موجبه » ، مع أن الشعر يكفى فيه التخييل (١) . وعلى هذا الرأى لا يلتزم الشاعر بتحرى الحقيقة فى حججه . فله أن ينحل الوضيع شرفا هو منه عار ، « وكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع وسمه بالجبن ، وجبان وساوى به الليث ، ... وغبى قضى له بالفهم ، وطائش أدعى له طبيعة الحكم » . ثم لم يعتبر ذلك نقصاً فى الشعر نفسه ، إذ العبرة بالصيغة ، وحسن التخييل وقوة الإيهام . وميدان الاختراع أوسع أمام الشاعر من التزام الحق والصدق .

ولكن عبد القاهر ينتصر — بعد شرحه للرأى السابق — لمن قال : خير الشعر أصدقه ، فهو يوجب ترك الإغراق والمبالغة ، وتحرى التحقيق والتصحيح ، واعتماد ما يجرى من العقل على أساس صحيح ، ولا عبرة عنده بالعبارة الطلية التى تزين الباطل ، وتصوّر الكذب ، إذ الحق أوسع ميداناً ، وأجدر بتوجه الهمم إليه (٢) وقد اتبع عبد القاهر فى رأيه بعض من سبقوه فآثروا الصدق فى الشعر والأدب كله ، وسبق أن أشرنا إليهم (٣) ، وإن يكن تأثيرهم ضئيلا فى الإنتاج الأدبى جملة ، ثم إن هؤلاء لم يفرقوا بين صدق التصوير وصدق الواقع ، وإذا قد تكون المبالغة خير طريقة لتصوير الحقيقة والإيحاء بها إذا صادفت موقعها ، على أنهم جميعاً يمثلون بصور جزئية ، ومعان مفردة ، ولا ينظرون إلى المواقف والهدف جملة .

هذا ، ونعتقد أنه ليس من الصواب قبول المبالغة وما يتصل بها على وجه الاطلاق ولا رفضها كذلك ، ولا تعميم القول بقبولها فى حال الاعتدال والتوسط كما قالوه ، بل الصواب أن نقبل هذه الوجوه وسواها على أساس الصدق : فإذا لم تزيف الحقائق ، ولم تصور غير الواقع ، ولم توهم الباطل كانت مقبولة ، بل قد تكون دعامة الصدق الفنى لتصوير المعنى وإثارة الفكر والخيال ، وتوصيل أعمق الحقائق إلى العقل والقلب ، ولا نقصد هنا إلى حصر المواضع التى تحسن فيها أو التى تقبح . وحسبنا أن نضرب على ذلك أمثلة أساسها توافر الصدق أو عدم توافره .

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٢٣٥ — ديوان البحترى ، الطبعة السابقة ، ص ٣٨ — ورواية البيت بهذه الصيغة أظهر للمعنى .

(٢) نفس المرجع ص ٢٣٦ — ٢٣٨ .

(٣) أنظر ص ٢١٦ — ٢٢١ من هذا الكتاب .

فمن ذلك المواقف العاطفية ، حيث تقصر اللغة عن التعبير عن العميق منها ، فيقصد الشاعر إلى المبالغة لتصويرها ، وهو صادق ، كقول قيس ابن الملوح .

لو أن لك الدنيا وما عدلت به سواها ، وليلى بائن عنك بينها
لكنت إلى ليلى فقيراً ، وإنما يقود إليها ود نفسك حينها (١)

لأن قيمة ليلى عنده فوق كل القيم . والحبيب الصادق قد يفدى حبيبه بنفسه ، والدنيا لا قيمة لها بعد النفس أو بدون الحبيب .

وكذلك الاستعارات التى يراد بها المبالغة فى التصوير لأن المقام لا تدركه العقول كالآيات القرآنية التى ضربناها مثلا على المبالغة (٢) .

وكذا إذا قامت قرينة تصرف الكلام عن تصوير الكذب ، وتؤكد أن المراد مجرد المجاز للتعبير عن حقيقة ، كما فى مثال أرسطو : عطاؤه كرمل البحر (٣) ، إذ الواضح أن الغرض مجرد الكثرة .

وكذلك إذا أريد التعبير عن طباع تدفع الإنسان إلى تصرف لا تفهم دواعيه ، ولا يسانده منطق مفهوم ، فقد تؤدى المبالغة معنى لا يقوم غيرها فيه مقامها ، وهى لا تنافى الصدق متى لوحظ فى هذه الحالة سياق المعنى والغرض منه ، كقوله تعالى . (قل : لو أنتم تملكون خزائن رحمة ربى إذا لأمسكتم خشية الإنفاق) . فخزائن الله لا تنفد ، والإنسان يمسك عادة من الإنفاق خشية النفاد ، ولكن هؤلاء قد نزل منهم البخل منزلة الطبع الذى لا يعلل ولا مجال فيه للعقل ، فلذا فرض فى حقهم هذا الغرض المحال فى ذاته ، ولكنه يعطى أوضح صورة لطباعهم تلك . ولذا أعقبه بقوله : « وكان الإنسان قتوراً » .

والأمر كذلك فى التخييل . فمنه الحق الصحيح ، لأنه يقرر معنى لا وهم فيه ، كقول المتنبى :

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخـر للهـلال

---

(١) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية ج ٢ ص ٧ .

(٢) راجع ص ٢١٦ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٢٥ — ١٢٦ من هذا الكتاب . وقارنها بص ١٤١ .

لأن العقل يشهد بأن الشرف لا يوصف به رجل دون امرأة من حيث الجنس ، ولكن من حيث الخلق والقدر . وفى هذا قد تفضل المرأة الرجل ، كما أن الشىء لم يكن شريفاً أو غير شريف من حيث أنث إسمه أو ذكر ، بل الشرف للمسميات من حيث أنفسها (١) .

ونظيره قول الحطيئة فيمن كانوا يعيرون باسم أنف الناقة ، مع أن العقل يقتضى أن الإسم فى ذاته لا يكون موضع ذم أو مدح ، لأن معناه هو مسماه ، وقدر المسمى على حسب ما له من فضل وقيمة ، وقد نفى الحطيئة عنهم هذا العار ، بل أثبت لهم به الافتخار ، فى قوله :

قوم هم الأنف ، والأذناب غيرهم ... ومن يسوى بأنف الناقة الدنيـا ؟

ومن هذا القبيل مرثية أبى الحسن لابن بقية حين صلب ، فإنه قلب معانى الإهانة والنكال إلى معانى شرف وإجلال ، ولم يكن من البلاغة بحيث يعتقد حقيقة أن صلبه كان فى الواقع إكراماً له ، وإنما هى سخرية مرة من المظالم ، وبيان أن ما فعله لم ينل من قدر المظلوم ومكانته فى النفوس . ومن هذه المرثية :

علو فى الحيـاة وفى الممـات ... لحق أنت إحـدى المعجـزات
كأن النـاس حولك حين قاموا ... وفود نـداك أيام الصـلات
ولمـا ضاق بطن الأرض عن أن ... يضم عـلاك من بعد الممـات
أصاروا الجو قبرك ، واستعاضـوا ... عن الأكفـان ثـوب الساقيات
لعظمك فى النفوس تبيت ترعى ... حراس وحفـاظ ثقـات (٢)

ولكن إذا كان التخييل مبنياً على التزييف وخداع النفس والناس ، فهـو ضار بالصدق وغير محمود ، كالأمثلة التى أوردناها فيما سبق (٣) .

ومن قبيل هذا التخييل — المعيب — التعليل بما هو غير معروف ، كقول أبى طالب المأمونى يمدح بعض وزراء بخارى :

لا يذوق الاغفـاء إلا رجاء ... أن يرى طيف مستميح رواجاً

(١) أنظر البيت ومعناه فى : عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٣٠١ — ٣٠٢ .
(٢) للأبيات أنظر المرجع السابق ص ٢٠٠ .
(٣) أنظر ص ٢١٧ — ٢١٩ من هذا الكتاب .

فهو تعليل بما هو غير معروف ، ولم يذهب الشاعر إليه إلا ليرضى ممدوحه ، ولم يتحر فيه صدقاً ، بل تكلف وخالف قاصداً الإغراب والإبداع والبعد عن العادة والمعروف . ومن العجيب أن يفضله عبد القاهر على قول المجنون (١) :

وإنى لأستغشى وما بى نعسة لعل خيالا منك يلقى خياليا

لأن الإغراب عند هؤلاء خير من الصدق ، والتكلف الممقوت — ما دام فيه إبداع صياغة — يرضى فى الناحية الفنية أكثر من صدق التصوير . وهذا دليل على أن الصدق لم يكن وراءه هدف محدد للفن ، حتى عند من نادوا به من النقاد مثل عبد القاهر الجرجانى .

ومن قبيل التعليل بما هو غير معروف ، وهو داخل كذلك فى المبالغة الممقوتة ، قول المتنبى :

لم تحك نائلك السحاب ، وإنما حمت به فصبيبها الرحضاء (٢)

وكذلك قوله :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شىء عن الدوران

وفى هذا وأمثاله إفراط وإغراق وإحالة ، فسد بها كثير من الشعر العربى ، إذ ولع بها المحدثون ومن سار على نهجهم من النقاد ، ومأتى ذلك — فيما نعتقد — أن هؤلاء النقاد لم يضعوا نصب أعينهم الصدق هدفاً ، بل لجأوا إلى الدعوة إلى الإبداع والإغراب وتلقين ما يساير التقاليد ، حتى كان نيل الحظوة بالمدح فناً من الفنون لا يبالى فيه

(١) عبد القاهر الجرجانى : المرجع السابق ص ٢٥٨ — ٢٥٩ .

(٢) الصبيب : الماء المصبوب ، يقصد ماء المطر ؛ الرحضاء : العرق أثر الحمى . وأصله أن الجواد يشبه بالغيث ، فأغرق المتنبى فجعل الغيث عاجزا عن محاكاة الممدوح فى نائلة ، وأنه أصيب لذلك بالحمى ، فليس المطر إلا عرق الحمى ؛ فهنا مبالغة غريبة لا تزيد التصوير قوة ولكن تزيده غرابة . أنظر عبد القاهر الجرجانى : المرجع السابق ص ٢٤١ — ٢٤٢ ، على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ١٧٦ — ١٧٧ ، ٢٤٢ — ٢٤٣ وهو ينعى هذا الذوق الفاسد عند المحدثين .

الأديب والناقد كلاهما بأمر الصدق ، وحتى صارت السرقة الأدبية نفسها تلقن الحيلة فيه (١) . ثم إن من دعوا إلى الصدق لم تكن وراء دعوتهم فلسفة اجتماعية أو خلقية ، على نحو ما رأينا عند أرسطو ، وعلى نحو ما سنرى فى النقد الحديث .

على أن النقد العربى كان صورة صادقة للحياة العاطفية والفلسفية فيما يخص الغزل العذرى والحب الصوفى ، على نحو ما شرحنا فى نقد الغزل فى الفصل الأول من هـــذا الباب . وهى ناحية تأثره فيها المتصوفة بفلسفة أفلاطون فى الجمال .

هذا ، وما قدمنا فى النقد العربى — حتى الآن — خاص بوحدة العمل الفنى جملة ، وقد بقى أن نعالج ، فى إجمال ، — من وسائل هذا النقد — ما يختص بجزئيات العمل الأدبى فى الوجوه البيانية ، ثم فى اللفظ والمعنى .

---

(١) أنظر مثلا : محمد بن أحمد بن طباطبا : عيار الشعر ص ٧٧ — ٧٨ .

الفصل الخامس

قيمة الوجوه البلاغية

فى النقد العربى

سبق أن رأينا أرسطو يبحث فى المجاز باسم الابتكار فى الأسلوب ، إذ كان يرى أن الكاتب أو الشاعر إنما يلجأ كل منهما إلى المجاز ليدل على أفكار جديدة ، فحين يدعو الشاعر الشيخوخة : « الغصن الذابل » ، يثير فينا فكرة جديدة بهذه المقارنة ، وبما تدل عليه من وجه الشبه . وعند أرسطو أن « المجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر » (١) . فوجوه البلاغة المختلفة هى من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال ، فهى نوع من البراهين التى تلقى قبولا لامعاً ، وبخاصة لدى من يعتمدون على مشاعرهم أكثر مما يعتمدون على عقولهم . ولهذا تكثر صنوف المجاز فى الكلام حين يوجه إلى الجماهير ، ويقتصد فيها حين يوجه الحديث إلى الصفوة ، وكذلك حين يكون المرء بصدد تلقين خالصة (٢) . وهذا ما حدا بأرسطو إلى معالجة الأسلوب ووجوهه البلاغية ، وقد عدها كمالية بالإضافة إلى القواعد الفنية فى الشعر الموضوعى ، وإلى طرق إقامة الحجة ومراعاة مقتضى الحال(٣).

والوجوه البلاغية تنشأ — طبيعية — فى كل لغة ، وإنما يتناولها الناقد بالدرس ليبين مدى الاستفادة منها فى تدعيم الحجة وتقوية المعنى ، وتحريك المشاعر للعمل عن اقتناع . فهى من متعلقات الخيال ، ولكن الخيال هنا سبيل جلاء الحقيقة والبرهنة عليها على نحو ما . وفرق كبير بين الخيال فى معناه الحديث والتخييل بمعناه الذى شرحناه فى

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١١٩ .

(٢) راجع ص ١١٠ ، ١١١ — ١٣٢ ، ١٣٣ من هذا الكتاب .

(٣) الموضع السابق ، وكذلك ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٨ من هذا الكتاب .

الفصل السابق (١) . فمن الجلى أن الاستعانة بهذه الوجوه لا تمس بحال قضية الصدق فى الأدب ، ولا يقصد الكاتب بإيرادها سوى توكيد المعنى بملاحظة وجه شبه فى التشبيه والاستعارة ، أو فى اللجوء إلى علاقة اللزوم العرفى اللغوى فى الكتابة ، رغبة فى إثبات حقيقة أو إيحاء بحجة ، ولا يقصد بهذه الوجوه — من حيث هى — إثبات ما ليس بثابت ، وادعاء دعوى لا طريق إلى تحصيلها (٢) .

وكان من أسباب عناية نقاد العرب بالبيان والبديع ما دار من جدل حول أدب المحدثين والقدماء ، إذ على الرغم من وجود هذه الفنون من القول فى أدب الجاهلية والإسلام ، قد كثرت فى أدب المحدثين منذ مسلم ابن الوليد وبشار أبى نواس ، وقد حفل بها وتكلفها أبو تمام ، حتى كان شعره مثار الخصومة بين أنصار القدماء وأنصار المحدثين (٣) .

ولكن هؤلاء النقاد كثيراً ما كانوا يتناولون هذه الوجوه البلاغية بالنقد عن طريق الاستقراء والتتبع لكلام العرب ، ثم الرجوع بعد ذلك إلى طبع صقلته التجارب والدراية . فكانوا ينقدون كل مجاز على حسب طبيعة الخيال الذى أوحى به ، وسنده من التراث العربى من قبل . ونجد أمثلة لذلك فى موازنة الآمدى ، ووساطة الجرجانى . وطالما استشهدنا بهما فى دراساتنا هذه . ثم إن ممن تعرضوا لمثل هذه الدراسات من وضعوا نصب أعينهم جلاء الروعة الفنية عن طريق الموازنة بين المعانى ، والتقسيم لوجوه الحسن فى الفنون البلاغية ، والإرشاد إلى مأتى الأصالة ، والغاية من البيان ، فى الكشف عن المعنى وتمثيله . وهؤلاء قد تأثروا فى منهجهم — فى دراسة الصور

---

(١) أنظر ص ٢١٩ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) عبد القادر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٢٣٨ — ٢٣٩ ، وكذا ص ٢٢٠ — ٢٢٢ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ١٦٤ من هذا الكتاب . وابن المعتز مسبوق فى علاج بعض الوجوه البديعية بأستاذه ثعلب (أحمد بن يحيى) الذى تكلم فى التشبيه والغلو والاستعارة وحسن الخروج والطباق أو مجلورة الأضداد ... أنظر : أحمد بن يحيى ثعلب : قواعد الشعر ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٥ وما بعدها ، فليس ابن المعتز أول من ألف فى البديع كما يزعم ، أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ص ١٦ ، ١٨ ، ١٠٥ — ١٠٦ .

الجزئية — بأرسطو فى كتاب الخطابة ، كما أشرنا إلى ذلك فى عرضنا لآراء أرسطو البلاغية (١) .

على أن منهج البلاغيين من العرب — إجمالا — كان مخالفاً فى أساسه لمنهج أرسطو من هذه الناحية ، إذ قصد أرسطو إلى وسائل الإيحاء الذى غايته الإقناع وجلاء الحقائق ، وقد قصر كلامه على الوجوه البلاغية من حيث هى وسائل لهذه المعانى ، كما يتضح ذلك مما أوردنا فى الأسلوب عند أرسطو (٢) ، ولكن الباحثين فى البلاغة من العرب — منذ البداية — لجأوا إلى شرح الوجوه البلاغية بالاستقراء والتتبع لكلام العرب ، وحصر ما أجازوه وجرت به عادتهم .

وقد كان من هؤلاء النقاد من قرر أن الحقائق اللغوية عامة . فالحقيقة والمجاز ، والخبر والإنشاء وما إليها ، لا تختلف فيها لغة عن لغة من حيث الوضع والاعتبارات العامة ، ولهذا كان وراء هذه الاعتبارات قوانين عقلية تتحكم فى اللغات جميعاً على سواء (٣) . . فالاستعارة — مثلا — يندر أن تجرى فى اللفظ ، كاستعارة عضو من حيوان لإنسان . أو من إنسان لحيوان ، من غير قصد إلى هجاء (٤) . وفى هذه الحالة فقط تكون الاستعارة لفظية غير مفيدة ، وهى إذن من باب التوسع اللغوى ، وذلك كقول العجاج فى وصف فتاة : « وفاحماً ومر سناً مسرجا » ، أى شعراً فاحماً وأنفا متألق والبشرة كالسراج . والمرسن فى الأصل للحيوان . والاستعارة — والحالة هذه — خاصة باللغة العربية . أما إذا كانت الاستعارة مفيدة ، تقصد إلى غرض بلاغى — وهذا الأعم الأغلب من أحوالها — فهى لا تخص بالعربية ، بل عامة فى اللغات جميعاً ، وفى جميع الأجيال ، لأنها من باب المعقولات العامة ، ولا يسمى تداولها بين الشعراء والكتاب سرقة ، لأنها مشتركة ، لا فضل فيها لكاتب على كاتب ،

(١) أنظر مثلا عبد القاهر الجرجانى : أسرار أسرار البلاغة ص ١٥١ وهوامش صفحات ١٦٦ —١١٧ ، ١٢٢ — ١٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : المرجع السابق ص ٣٠٣ .

(٤) أما إذا أريد بها الذم فهى مفيدة وتصير إذن عامة .

ويشبه عبد القاهر لذلك باستعارة الأسد للشجاع ، والشمس والقمر لذى البهاء والجمال (١) .

وهذا القول غير صحيح على إطلاقه ، لأن كل لغة عرفها الخاص بها ، وهذا العرف يحدد ما اصطلحت عليه من مجاز .

والحق أن الاستعارة المفيدة لا تختص بالمعانى العامة المشتركة فى كل اللغات ، بل منها ما يرجع إلى العرف الخاص بكل لغة ، ومنها كذلك ما يبين عن أصالة الكاتب وقدرته على جلاء المعانى ، والكشف من الحجة ، والإيحاء أحياناً بأعمق الحقائق (٢) .

وهذا المجال الأخير هو الأحق بأن تتجه إليه همة النقاد . وهو ما قصد إليه أرسطو أولا فى دراسته الأسلوب كما سبق أن ذكرنا . ولكن هذه المسألة تتعلق بالخلق الفنى ، والقدرة على الابتكار . وقد تعرض التجديد فى الأدب العربى لمأزق فى هذه السبيل ، وتبعه النقد كذلك : فقد كان أكثر الكتاب — تبعهم النقاد — يسيرون على نهج السابقين ، فنهم المقلدون ، ومنهم المحتذون لهم فى التجديد (٣) . وكان كثير منهم يصعب أدبهم قبول خيال جديد لم يأت عن القدماء ، كما رأينا — مثلا — عند ابن قتيبة ، من أنه لا يجيز للشاعر أن يصف غير ما وصفه الأقدمون مراعاة للتقليد لا لجانب الحقيقة (٤) والواقع . وقد ظل حب القديم مسيطراً على نزعات الكتاب والنقاد بعامة ، على الرغم من دعوة بعضهم إلى التحرر والإنصاف ، وكان ذلك مثار لدى كثير من محدثى الكتاب والشعراء ، صيفاً لم يكد يخرج عن دائرة الاحتجاج : فمن ذلك ما يروى خلف الأحمر أن شيخاً من أهل الكوفة قال له : « أما عجبت أن الشاعر (يعنى الجاهلى فى وصفه الديار) قال : أنبت قيصوما وجثجاثا ، فاحتمل له . وقلت :

---

(١) المرجع السابق ص ٢٥ — ٢٧ وفيه تفصيلات وأمثلة كثيرة لا مجال للتطويل بذكرها .

(٢) يتصل بها أوثق إتصال فلسفة الصور والأخيلة عند الرمزيين والسرياليين ، وسنشرحه فى الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٠٩ — ١١٠ وهوامشها من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ١٧٥ وما يليها من هذا الكتاب ، على أن ابن قتيبة يعد من المنصفين فى تسويته فى الحكم بين القدماء والمحدثين . أنظر ص ١٦٦ — ١٦٧ من هذا الكتاب .

« أنبت إجاصاً وتفاحاً فلم يحتمل لى (١) ؟ » يقصد الشيخ بذلك أنه لا يصح أن يعاب عليه وصف ما رأى ويستحسن منه تقليد الجاهلى فى وصف ما لم يره ، على حين أن الجاهلى كان فى وصفه لا يتجاوز ما شاهده ، فلم لا يكون له مثل ما كان للجاهلى من حق ؟

وظل الاعتقاد السائد — لدى المنصفين من النقاد أنفسهم فى تسويتهم بين القدماء والمحدثين — أن الجاهليين والعرب والإعراب عامتهم خير من المولدين والمحدثين أهل الأمصار ، على أنه قد ينبغ بين المحدثين — فى القليل النادر — من يقوم للقدماء أو يبرزهم فى بعض المعانى ، وهذا ما عبر عنه الجاحظ بقوله : « والقضية التى لا احتشم منها ، ولا أهاب الخصومة فيها . أن عامة العرب والأعراب ، والبدو والحضر من سائر العرب ، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والناتئة (— الطارئين) . وليس ذلك بواجب لهم فى كل ما قالوه . وقد رأيت ناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها . ولم أر ذلك قط إلا فى راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى . ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفى أى زمان كان (٢) » . وظل الأئمة من علماء العربية يفتون بتقدم شعراء الأقدمين ، لتقدم زمنهم . وقد فضل ابن الأثير المحدثين على القدماء ، ولكنه من الناحية الفنية لم يعلل تعليلا يعتد به (٣) .

ومن النقاد من وضعوا مقاييس عامة لجودة الأخيلة الشعرية : منها المقابلة فى التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، فعيار المقابلة فى التشبيه الفطنة ، وأصدقه ما لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما اشترك فيه المشبه والمشبه به فى صفات كثيرة (٤) وعيار الاستعارة تقريب التشبيه فى الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به كى يكتفى — بعد — بالاسم المستعار ، لأنه المنقول عما كان له فى الوضع إلى المستعار له . وهم

---

(١) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ٧ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، جـ ٣ ص ١٣٠ ، وممن سووا بين المحدثين والقدماء — إنصافاً للمحدثين — الآمدى فى موازنته ، والقاضى الجرجانى فى وساطته ، فى مواضع كثيرة أوردا فيها مآخذ على المتقدمين ومحاسن للمتحدثين .

(٣) ضياء الدين بن الأثير : الإستدراك ، تقديم وتحقيق الأستاذ حفنى شرف ، القاهرة ١٠٥٨ ص ٢٤ .

(٤) أنظر أمثلة ما لا ينتقض بالعكس ص ١٦٥ ، ١٦٦ من هذا الكتاب ، وقارنها بأرسطو ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

فى ذلك متأثرون بدراسة أرسطو للوجوه البلاغية فى الخطابة (١) .

ولعبد القاهر الجرجانى أصالة ذات شأن فى البحث فى القوانين العامة فى الأخيلة والصور ، وشرح أساسها اللغوية فى التمثيل والاستعارة ، وفى قلب التشبيه ، مما لا نقصد هنا إلى تفصيله (٢) . وكانت دراساته هذه بدءاً طيباً لو أنها استمرت ونمت على نحو أوسع وأكثر صقلا ، وأبعد فى الطابع الجمالى والإنسانى (٣) ، ولكن مثل هذه الدراسات لم تنم فى النقد العربى بعامة . وقد أصابها من الجمود ما أصاب نظيرتها لدى من وازنوا فى المعانى والأخيلة بين المحدثين والقدماء .

---

(١) أحمد بن محمد الحسين المرزوقى : شرح ديوان الحماسة جـ ١ ص ٩ ، ١١ — عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٢١١ — ٢١٣ ، ١٧٧ — ١٧٩ ، ٢٨٩ — ٢٩٠ ، ٣٤٦ ، وفيها ملحوظات قيمة وتفصيلات لا مجال لذكرها هنا . وأنظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب وما سقناه به من مقارنات .

(٢) سبق أن ذكرنا أمثلة لها فى هامش ص ١٢٣ — ١٢٦ من هذا الكتاب ، وفيها مقارنة لآراء بآراء أرسطو .

(٣) مما فطن له النقاد من العرب ، وله أهمية فى علم الأسلوب الحديث ، ترتيب المعانى والتشبيهات من الأدنى إلى الأعلى ، فلا يحسن أن يقال أنه مثل الشمس ، بل القمر ، بل النجم ، ولذا عيب قول أبى تمام :

خلق كالمدام أو كرضاب المسـ ـك ، أو كالتعبير أو كالملاب

ولهذا أيضاً حسن قول البحترى فى وصف راحلته نضو الأسفار : —

كالقسى المعطفات ، بل الأ سهم مبرية ، بل الأوتار

فبدأ بالأغلظ ثم إنحط إلى الأدق (أنظر ديوان البحترى ، وأبى تمام ، وكذا الصناعيتين لأبى هلال العسكرى ص ١٦٨ — والمثل السائر ص ٣٧٤ — ٣٧٥) ، وكذا ما ذكروه من الدلالة على الحالة النفسية با بالإلتفات ، وقطع مصراع البيت عن مصراعه السابق واستحسنوا ذلك فى النسيب خاصة ، ليدل على الشوق ، وأن آثار الإختلاط ظاهرة فى الكلام ، وكأن المتكلم مشغول عن تقويم خطابه ، والحق أن أمثلة هذا الوجه كثيرة عند الغزليين ، ونقتصر هنا على مثال استشهد به لعبد الله بن قيس الرقيات :

فتاتان : أما منهما فشبيهة هلالا ، وأخرى منهما تشبه الشمسا

فتاتان : بالنجم السعيد ولدتما ولم تلقيا يوماً هوانا ولا نحسا

(على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ٤٥٤ ، ٤٦١) ..

وكذلك ما ذكروه من مواطن حسن التكرار فى الكلام ، فلم يقصروا ذلك على مواقف الخطابة كما فعل أرسطو ، بل عددوا مواضعه الكثيرة فى النسيب والمدح والهجاء ... (أبو هلال العسكرى : الصناعتين ص ١٤١ — ١٤٥ — ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ٥٩ — ٦٣ ، وقد تتبع هذه المواضع الأستاذ على الجندى ، أنظر : البلاغة النفسية ص ١٧٣ — ٢٢٠ (وإنما أشرنا إلى هذه الوجوه لدقتها وأهميتها النفسية ، ولقيمتها فى علم الأسلوب الحديث ، ويلتحق بها ما يمكن أن نطلق عليه أطراد التشبيه بما يدل على تساوق وجوه الحال فيه ، ونضرب مثلا لذلك بأبيات سويد بن كراع ص ١٥٠ من هذا الكتاب .

ونعتقد أن أهم سبب فى تعقد الدراسات فى هذا الباب بما لا جدوى منه ، هو أن ميدان المعانى الجزئية — والخيالات البلاغية بعامة — كان أهم ميدان للتجديد فى الأدب العربى ، لندرة التجديد فى الأجناس الأدبية . ولغلبة الشعر الوجدانى التقليدى فى قالبه العام ، ولضعف الأهداف الاجتماعية للأدب عند العرب (١) . وقد ولع الكتاب والشعراء بالافتتان فى ضروب البديع ، وكثيراً ما كانوا يقلدون القدماء ، ولكنهم كانوا كثيراً ما يرجعون كذلك فى تجديدهم إلى غير الطبع والموهبة ، فكانوا متكلفين ، يذهبون فى الصنعة مذاهب لا يرتضيها ذوق اللغة ولا الطبع السليم ، مما جعل كثيراً من متقدمى النقاد يحملون عليهم ، ويكشفون عن وجوه تكلفهم . وبهذا انحصر جهد كل هؤلاء النقاد فى البحث فى هذه الوجوه البلاغية ، واعتمدوا فى نقدها على عرف اللغة . وقلما حفلوا بصلة هذه الوجوه البلاغية بالمعانى أو بقوة الحجة وملاءمة الموقف :

أما العرف اللغوى — من حيث أثره فى المجاز — فله جانبان متميزان لا يصح خلط أحدهما بالآخر ، أو لهما ما تفرضه كل لغة على أهلها فى وجوه المجازات وثانيهما ما يخص الجانب التقليدى باتباع ما قاله الأقدمون فى المجاز وضروب الخيال ، نتحدث فى كلا الجانبين موجزين .

١ — والعرف اللغوى الذى تفرضه كل لغة على أهلها يقصد به الوضع اللغوى . والمجاز كالحقيقة عماده اللغة لا غير . فيجب أن تكون التفرقة بين المجاز والحقيقة صادرة عن أهل اللغة فى الاستعمال ، إما بتعريف ونص . وإما بقرينة . فمثلا إذا استعير الأسد الرجل فى الشجاعة ، فيجب إقراره حيث ورد ، ولا يجوز تعديه . فلا يجوز أن يطلق الأسد على الرجل الآخر . لوجود هذه المشابهة (٢) . ولذا عيب قول الشاعر يعبر عن صحته وقوته .

بل لـو رأتنى أخت جيراننـا إذ أنا فى الدار كأنى حمـار

إذ أنه بعيد عن الوضع ، فالمعروف أن يشبه بالحمار فى البلادة لا فى القوة (٣) . والعرف اللغوى أساس الاستعارة ، وإنما جاز أن يقال : « أقبستنى نوراً أضاء أفقى

(١) أنظر صفحات ١٦٨ — ١٦١ وهوامشها من هذا الكتاب .

(٢) يحيى بن حمزة العلوى . الطراز ج ١ ، ص ٨٦ ، ٨٧ ، ٩٠ .

(٣) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ج ٢ ص ٨٩ .

به » — إذا أريد بالنور العلم — لأنه قد تقرر فى العرف اللغوى الشبه بين النور والعلم ، وظهر واشتهر ، كما تقرر الشبه بين المرأة والظبية ، وبينها وبين الشمس . وإذا أتى الشاعر بتشبيه لم يشتهر فى العرف امتنع جعله استعارة . خذ مثلا قول أبى تمام :

وكان المطـــل بدء وعـــود دخاناً للصنيعة وهى نـــار

فشبه المطل بالدخان ، والصنيعة بالنار ، وصرح فى التشبيهين بالمشبه والمشبه به ، وهو كلام مستقيم . ولو جعلته استعارة فقلت : « أقبستنى ناراً لهـــا دخان » لم يجز ، إذا لم يتقرر فى العرف شبه بين الصنيعة والنار (١) .

وكذلك كان العرف اللغوى أساساً لقلب التشبيه ، بناء على اشتهار العكس ، كما فى تشبيه المسك بخلق شخص تريد مدحه ، فهذا مبنى على عرف لغوى سابق من تشبيه الخلق بالمسك فى الطيب (٢) . ولا بد من مراعاة العرف اللغوى للكنايات الواردة ، كقولهم : كثير الرماد ، أو جبان الكلب ، كناية عن الكرم ، وكذلك فى مجاز الحذف ، كقولهم.. سل العير ، وسل الربع ، « واسأل القرية » ، مجاز الزيادة ، « ليس كمثله شىء (٣) » :

والمجاز قد يكثر استعماله فيصير حقيقة عرفية ينسى بها الأصل ، مثل : « الزغى» ، فاصل معناها اختلاط الأصوات فى الحرب ، ثم كثرت وصارت الحرب وغى (٤) . وفى هذا كله ما يدل دلالة قاطعة على أن المجاز مما تفرضه اللغة ، فهو موضعى خاص بها ، وإذا تعرض الشاعر أو الكاتب لذكره وجب أن يخضع لمقتضى اللغة فيه .

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٢٨٩ — ٢٩١ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٤ — ٢٠٥ .

(٣) يحيى بن حمزة العلوى : المرجع السابق ، ج ١ ص ٨٦ — ٨٧ .

(٤) نفس المرجع ص ٩٩— ١٠٠ — عبد القاهر الجرجانى : المرجع السابق ص ٣٤٧ — ٣٤٨ — وبعض قواميس اللغة — كالجمهرة لابن دريد — تذكر فى معانى الألفاظ اللغوية تطورها وانتقالهـــا من معنى إلى آخر ، أو وجوه استعمالها المجازية والحقيقية ، فتذكر مثلا أن الطعينة فى الأصل المرأة فى الهودج ، ثم صار البعير والهودج طعينة ، وكذا : الظمأ : فى الأصل العطش وشهوة المـــاء ، ثم كثر حتى قيل : ظمئت الى لقائك .(المرجع السابق ص ٣٤٨) وهـــذا أقرب فى بيان تطور الكلمات إلى منهج قواميس اللغات الحية الحديثة ، وواضح أن أكثر المجازات العرفية لا يمكن ترجمته حرفياً للغات الأخرى موضعى محض .

فلو خالف اللغة فيما يورده منه ، بأن استعمله فى غير ما عرف عنها ، كان معيباً ، كما مر فى مثال استعارة الأسد للأجر ، والحمار الصحيح الجسم . وبمثل هذا عيب قول أبى تمام .

رقيق حواشى الحلم ، لو أن حلمه   بكفيك ما ماريت فى أنه بـرد

لأنه لم يعلم أحد من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم ، والرجحان ، والثقل ، والرزانة ، فيقال إنه ثقيل ، وإنه يزن الجبال ، وأيضاً لا يوصف البرد بالرقة ، وإنما بالمتانة . ولو أن أبا تمام لم يقل : « رقيق حواشى الحلم » لظن أنه شبهه بالبرد لمتانته . فالبيت — كما هو خطأ كبير (١) .
« وقد يكون فى هذا الباب ما تتسع عنه أمة وتضيق عنه أخرى ، ويسبق إليه قوم دون قوم ؛ أو عهد ، أو مشاهدة أو ميراث ، كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعامة ، ولعل فى الأمم من لم يرها ، وحمرة الخدود بالورود والتفاح ، وكثير من الأعراب لم يعرفهما . وكأوصاف الفلاة ، وفى الناس من لم يصحر (٢) . . » .

٢ — أما العرف فيما يخص الجانب التقليدى فبدهى أن عدم مخالفة اللغة فى عرفها المجازى لا يقتضى قصر الخيال وما يستتبعه من مجاز على ما ورد فى كلام العرب . فعلى الشاعر ألا يخالف المأثور فيما ورد ، كالأمثلة السابقة ، ولكن له أن يجدد فى ميادين التشبيهات والمجازات بعد ذلك ، بما يدل على فكرته أو يشد من أزر حجته ، أو يثير مشاعر جمهوره . وقد جدد كثير من المحدثين — ومن بعدهم حتى عصرنا هذا — تجديداً جمد لهم فى خيالاتهم وصنوف مجازهم ، إذ لم يخالفوا فيه الصواب ، ولم يجروا فيه إلا على طبيعة الأشياء ، وبالجملة قد وقفوا إلى ما هدفوا إليه من غرض ، وفى هذا المجال قد تظهر عالمية العرف فى الصور الأدبية ، وهو مجال التأثير والتأثر بينها

وحسبنا هنا أن نقتصر على أمثلة لما استحسنه نقاد العرب القدامى من تجديد المحدثين فى زمنهم . فمما استحسنه ابن المعتز من خيال المحدثين تشبيه الأسدى :

---

(١) الحسن بن بشر الآدمى : الموازنة ص ١٢٦ — ١٣٩ .
(٢) على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ١٨١ — والتريكة : بيضة النعـام .

إذا نحن ومنــا هجرها ضم حبها صميم الحشا ضم الجناح الخوافيا (١)

وكذلك قول الآخر . وفيه تشبيه واستعارة :

لعن الله « إلا » إ، الا خلقت خلقة الجلم

إنها تقرض الجميـ ـل وتأبى على الكرم (٢)

ومن الأخيلة التى يدق مسلكها فتستحضر المعنى أمام العيون ، فتعيها القلوب قول ابن الرومى :

بذل الوعد للاخلاء سمحاً وأبى بعد ذلك بذل العطاء

فغدا كالخلاف يورق للعيـ ـن ويأبى الإثمار كل الإباء (٣)

ومن أبرع المحدثين — فى أكثر خيالاته وتشبيهاته — أبو نواس ، كقوله حين تشدد عليه الخليفة فى شرب الخمر .

كبر حظى منها إذا هى دارت أن أراها ، وأن أشم النسيما

فكأنى بما أزين منها قعدى يزين التحكيما

لم يطلق حمله السلاح إلى الحر ب ، فأوصى المطيق ألا يقيما (٤)

---

(١) الحشا : ما دون الحجاب مما فى البطن ، أو ما بين ضلع الخلف التى فى آخر الجنب إلى الورك . صميم الشئ : خالصه . الخوافى : جمع خافية ، وهى ما دون الريشات من مقدم الجناح ، وهى ريشات إذا ضم الطائر جناحيه خفيت .

(٢) الجلم : (بفتح الجيم واللام) المقص . تقرض : تقطع . أنظر لهذه الأمثلة ابن المعتز : البديع ص ١٣٠ .

(٣) الخلاف : الصفصاف (عبد القاهر الجرجانى : المرجع السابق ص ١٢٨) ولم يبرع أحد فى فلسفة تمثيل المعنى بالتشبيه والمجاز براعة عبد القاهر فى النقد العربى العربى . أنظر هامش ص ١٢٤ من هذا الكتاب .

(٤) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ج ٢ ص ٩٣ — ٩٤ . وراجع أمثلة أخرى كثيرة فى نفس الموضع والصفحات التالية ، والقعديون طائفة من الخوارج ترى وجوب القتال ، وتأمر به ، ولكنها تقعد عنه .

وإلى التجديد في صنوف المجازات والخيالات — فى الجمل والمعانى المفردة — انصرف هم أكثر الكتاب والشعراء، ويكاد يكون هذا كل ما فهموه من معنى التجديد(١) . وقد أجادوا فى معان ابتكروها ، كما فى الأمثلة التى أوردناها ، ولكن كثيراً منهم أسرفوا فى طلب الطباق والتجنيس والاستعارات تكلفاً وطلباً للبديع ، حتى هجنوا شعرهم ، وأكرهوا معانيه إكراهاً ، وصدرت بعض هذه المعانى من الغموض بحيث يتطلب الكشف عنها جهداً يفوق مالها من قدر . وكان بعضها الآخر محاذاة قريبة للقدماء ، ولكن طابعها التكلف والتحمل ، فجاءت غثة هينة الشأن (٢) ، وقد تعقب النقاد هذه العيوب ونمثل لها هنا بقول أبى تمام فى قصيدة يمدح فيها الحسن بن وهب :

ذهبت بمذهب السماحة والتوت　　فيه الظنون : أمذهب أم مذهب ؟(٣)

فهذا جناس هين القيمة ، فائدته مجهولة منكرة ، وبه غمض المعنى .

وكقول أبى تمام أيضاً من قصيدة يمدح فيها المعتصم :

فلويت بالمعروف أعناق المنى　　وحطمت بالإنجاز ظهر الموعد

ذهب إلى أن الإنجاز إذا وقع بطل الوعد . وليس هذا وفق ما جرى عليه عرف اللغة . إذ يقال صح وعد فلان ، إذا تحقق . ويقولون : مرض فلان وعده وعلله : ووعده وعداً مريضاً . وإذا أخلف وعده فقد أماته . فالإخلاف هو الذى يحطم ظهر الموعد ، لا الإنجاز . ومثل هذا البيت فى الفساد قوله :

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٥٩ — ١٦٠ ، وأنظر أمثلة أخرى لتجديد المحدثين فى وصف أشياء جديدة فى ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ١٨٣ — ١٩٠ .

(٢) عبد الله بن المعتز : البديع ص ١١٦ — الآمدى الموازنة ، ص ١٢٣ — ١٢٤ ، ٢٢٧ — ٢٢٨ .

(٣) المذهب بفتح الميم : الطريقة . والمذهب بضم الميم أى مذهب العقل مجنون والمعنى — فيما أرى — أن السماحة غلبت عليه فصار يسرف فى العطاء حتى احتارت الظنون فى تفسير ذلك ، وقالت على سبيل الشك : أهذه طريقة خاصة به أم هو جنون بالبذل ؟ وهذا المعنى قريب من قول أبى تمام نفسه :

ما زال يهذى بالمكارم والندى　　حتى ظننا أنه محموم

المرجع السابق ص ٢٥٢ — عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٤ — عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ٧٠ ، ٢٥٥ .

إذا ما رحى دارت أدرت سماحــة رحى كل إنجاز على كل موعــد

إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طحنه بالرحى ، وهو قضاء عليه ، وذلك لا يكون إلا بالإخلاف (١) .

وكان للنقاد فى نقد مثل هذه المعانى طريقتان : أولاهما نقدها من ناحية العرف اللغوى والذوق (٢) العام . والثانية حصر ما جرى عليه العرب فى طريقتهم فى التخيل ، بذكر التشبيهات التى كانوا يستسيغونها . كأنهم يريدون أن يضعوا النماذج الحميدة بين يدى الكتاب : « وذلك كتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر والحيا ، وتشبيه الشجاع بالأسد ، وتشبيه الجميل الباهر الحسن والزواء بالشمس ، وتشبيه المهيب الماضى فى الأمور بالسيف ، وتشبيه العالى الهمة بالنجم ، وتشبيه الحليم الركن بالجبل ، وتشبيه الحى بالبكر ، وتشبيه أضداد هذه المعانى بأشكالها على هــذا القياس : كاللئيم بالكلب ، والجبان بالصفرد ، والطائش بالفراش ، والذليل بالنقد وبالوتد ، والقاسى بالحديد والصخر . وقد فاز قوم بخلال شهروا بها من الخير والشر ، فربما شبه بهم . . . كالسمول فى الوفاء (٣) . . » ، « وشبهوا عين المرأة والرجل بعين الظبى أو البقرة الوحشية ، والأنف بحد السيف ، والفم بالخاتم ، والشعر بالعناقيد ، والعنق بإبريق الفضة ، والساق بالجمار (٤) .

ويدعى أن تشبيهات العرب — وهى أساس استعارتها — (٥) — صورة لما أدركه العرب فى باديتهم وما مرت به تجاربهم . فليست تعدو أوصافهم ما رأوه وجربوه . فينبغى ألا تكون عقبة فى سبيل التزود بكل جديد تسفر عنه المعارف والتجارب الحديدة ، ولا يصح رجوع الكاتب أو الشاعر إلى صنوف ذلك الخيال إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا معنى لأن يشبه المرء بما لم يره ، ولا أن

---

(١) الآمدى : الموازنة ص ٢٠٤ — ٢٠٥ .

(٢) كما فى عبد القاهر وكتب الموازنات ، والنقاد يرجعون ذلك إلى العرف اللغوى أو تقاليد الذوق العربى المستفاد من العرف اللغوى بعامة ، كما فى الأمثلة السابقة فى هذا الفصل .

(٣) الصفرد : طائر كبر من العصفور ، وهو جبان يخاف من الصعوة وغيرها النقد : من معانيه السلحفاة ، وهو المقصود لأنه من خساس الحيوان . (محمد بن احمد بن طباطبا) : عيار الشعر ص ٢٢ — ٢٣ أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ١٨٢ — ١٨٣ .

(٤) المبرد (العباس محمد بن يزيد) : الكامل جـ ٢ ص ٩٠ .

(٥) ابن طباطبا : المرجع السابق ص ١٠ — ١١ .

يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هذا يمس صدق الشاعر وأصالته الفنية . ولكل كاتب تجاربه وبيئته الخاصة ، كما أن لكل موقف ملابساته ، ولكن هذا ما لم يسر عليه هؤلاء النقاد ، ولم يريدوه ، فى حصرهم لتشبيهات العرب وضروب خيالهم ، وإنما أرادوا أن يجعلوا منها ما يشبه السنن لكى يحتذيها الأدباء : « فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعانى فى التشبيهات لتكثر شواهدها ، ويتأكد حسنها . ويتوقى الاقتصار على ذكر المعانى التى يغير عليها ، دون الإبداع فيها والتلطيف لها ، لئلا تكون كالشئ المعاد المملول (١) » . وبهذا لا يكون النقد إشادة بأصالة الكاتب ، وكشفاً عن الصلة بين أدبه وتجاربه ، أو بين أدبه وفكره ، ولكنه صار تلقيناً لكيفية الإغارة على معانى الأقدمين ، والتلطيف فيها حتى يخفى على قارئها ما بها من تكرار مملول (٢) .

ولا يخفى أن مثل هذا النقد خطر على الأدب وأصالة الكاتب والقيم الخلقية معاً ، إذ يصبح الأدب عبارات تقال ، لا تنم عن شخصية الكاتب وحقيقة الموقف . وقد ظهر صدى ذلك فى تقديرهم للمعانى على حسب ما فيها من إبداع وإغراب ، لا على حسب الحقيقة ، كما سبق أن رأينا فى أمثلة كثيرة سقناها آنفاً (٣) . ومن ذلك (٤) أن إمرأ القيس غير بليغ — عندهم — فى وصفه الصادق لخيل البريد وجريها(٥) إذا حثت ، وكذلك فى قوله ،

فللسوط ألهوب ، وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب (٦)

وإنما الجيد قوله :

على سابح يعطيك قبل نواله أفانين جرى غير كز ولا وان(٧)

---

(١) المرجع السابق ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٧ — ٧٨ وأنظر كذلك ص ٢١٣ — ٢١٥ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ١٦٣ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٢٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ١٧٩ .

(٥) راجع هذه الأبيات ص ١٧٦ من هذا الكتاب .

(٦) الألهوب : شدة الجرى . درة : رفعة ، واسم لما در من اللبن وغيره . الأخرج : الظليم او مذكر النعام . المهذب : الشديد العدو .

(٧) أفانين : أنواع . الكز : المتقبض ، والمراد المتقارب الخطأ فى السير (أبو هلال العسكرى : الصناعتين ص ٥٤ — ٥٥) .

على حين كان الشاعر صادقاً فى الحالين ، لأنه يصف فى موقفين فرسين مختلفى الحال ، ولكنه التقليد ، وحب الإغراب ، لا ملاحظة الصدق . يقولون : « وإنما توصف الفرس بالسرعة فى حالاتها إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب والبرق ، والحريق والغيث والسيل (١) . . . » .

وبهذا سيطر التقليد على دراسة المعانى والوجوه البلاغية ، وكان الخطر فى دراستها — بهذه الروح — أسوأ أثراً من تركها جملة .

وقد تعرضت البلاغة القديمة فى أوروبا لمثل هذه المحنة تماماً ، إذ جعل البلاغيون من وجوهها نماذج تحاكى ، لا وسائل فنية تعين على الأصالة وتنهض بالأدب ، حتى جاء الرومانتيكيون ومن وليهم إلى عصرنا ، فأدمجوا البلاغة القديمة فى علم أوسع شأناً وأعظم خطراً هو علم الأسلوب الحديث ، وفيه اتسعت النظرة ، وعنى بالوجوه الجمالية التى ساعدت على صدق الكاتب وأصالته ، وشملت ميادين فسيحة جديدة لم تكن لتخطر للبلاغيين من قبل على بال (٢) .

ثم تعرضت البلاغة العربية لما هو شر من ذلك . إذ ولع أصحابها بالمماحكات اللفظية ، وبكثرة التقسيمات التى لا جدوى من ورائها (٣) ، وبالجدل المنطقى العقيم ،

---

(١) نفس المرجع ص ٥٩ . راجع أمثلة أخرى فى الصفحات التالية من نفس المرجع ، منها تخطيئه فى وصف الإبل (ص ٦٨) ، لأنه قال إنها ترد المـاء فى الهاجرة ، والمعروف ورودها عشاء .

(٢) علم الأسلوب الحديث لـما يظهر فيه كتاب باللغة العربية ، وقد تمت دراسة هذا العلم الحديث فى أوروبا منذ القرن التاسع عشر ، أنظر كتابى : الرومانتيكية ص ١٨٥ — ١٩٠ والمراجع المبينة به . ولكى نبين قيمة هذا العلم حديثاً نقول أن كتاباً ظهر عام ١٩٥٢ يعرض ما ظهر من مراجع فى علم الأسلوب الحديث لمؤلفه H, Hatzfeld ، وقد عرض فيه لألفى مرجع ، رتبها وحللها وبين أهميتها . ونحن بصدد وضع كتاب فى علم الأسلوب لمـساس الحاجة إليه فى دراساتنا البلاغية الحديثة .

أنظـر : P. Guiraud ; Stylistique P, 89

(٣) بلغت هذه التقسيمات أسوأ ما يتصور فيها لدى المتأخرين من أمثال أبى هلال : أنظر تقسيماته الثلاثة للمعانى ص ٥١ — ٥٢ من الصناعتين ، وتقسيماته المتداخلة فى التشبيه ص ١٨١ — ١٨٢ من نفس المرجع — كذلك كثرة تقسيماتهم للسرقات وتمحلهم فيها ، كتقسيم لهـا إلى نسخ ومسخ وسلخ ... ولا نريد أن نثقل هنا على القارئ بما لا جدوى منه ، هذا إلى أن دراستهم للسرقات بعامة لم تجرى إلا وأفق ضيق ، وعلى منهج غير قويم . ولا مجال هنا لتفصيل القول فيه (ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ٢١٥ — ٢٢٦ — وقراضة الذهب طبعة القاهرة ١٩٢٦ م ، وفيها كلها يعالج موضوع السرقة ، ثم راجع الفصل الثانى من الجزء الثانى من رسالة الدكتور محمد مندور : (النقد المنهجى عند العرب) .

وبلغ الأمر فى ذلك أقصى ما قدر له على يد السكاكى ومن تبعوه ، حتى صارت البلاغة بعيدة عن النهوض بالأدب ورسالته ، وعن الكشف عن الجمال فيه .

هذا ، ومن المعلوم أن البلاغة — فى أصح صورها — ليست كل شىء فى النقد وأنها — من جهة أخرى — ليست مقصورة على المجاز ، وضروب الحلية فى الألفاظ ، فقد تكون الحقيقة فى موقعها الملائم أبلغ من المجاز ، ثم إن من وسائل التصوير والإثارة ما لا يدخل فى الوجوه البلاغية التى ذكروها بحال ، كما سنبين ذلك فى الفصل الثانى من الباب الثالث .

هذا ولم نقصد — فى هذا الفصل — إلى بيان الوجوه البلاغية ، ولكنا قصدنا إلى بيان قيمتها فى النقد العربى ، وأسباب تلك القيمة . وقد سبق أن شرحنا كثيراً من هذه الوجوه فى الفصول السابقة ، وسنتحدث عن كثير منها كذلك حين نعالج مشكلة اللفظ والمعنى فى النقد العربى ، وصلتها بالمعانى الجمالية وهذا ما بقى لنا من هذا الباب .

الفصل السادس

اللفظ والمعنى

هذه مسألة من مسائل علم الجمال الحديث . وشغل بها الأقدمون قبل أن يعالجها العرب . وقد تحدث فيها هؤلاء وأولئك عن المعايير الجمالية الموضوعية التى تعد من أسس الحكم على العمل الأدبى من الناحية الفنية . وعلى الرغم من مادة التعبير الأدبى هى الجمل بما تشتمل عليه من ألفاظ منظومة أو منثورة يستعان بها على محاكاة الأشياء والأفعال ، كما قرر ذلك أفلاطون وأرسطو من قبل (١) ، فليست أول القواعد الجمالية مقصورة على ما يخص الجمل والأبيات المفردة ، بل إن منها ما يخص الأجناس والقوالب الفنية ، أى وحدة العمل الأدبى كله . وهذا ما عنى أرسطو بشرحه حين تحدث فى المسرحية والملحمة (٢) ، ثم حين تحدث فى تنظيم أجزاء القول فى الخطابة (٣) وحاول بعض نقاد العرب محاراته فى ذلك حين عالجوا أجناس الأدب العربى شعره ونثره ، ولكن عنايتهم ببيان وجوه الجمال فى هذه الأجناس كانت أقل كثيراً من عنايتهم بنقد الجملة أو الأبيات المفردة فى القصيدة . وهو فارق جوهرى بين النقد العربى — جملة — ونقد أرسطو . كما سبق أن شرحنا (٤) ، بل إن أرسطو ليذهب إلى أن الحكم على أجزاء الجنس الأدبى لا يكتمل إلا بالنظر إلى طبيعة الجنس الأدبى والموقف بعامة (٥) .

على أن أرسطو لم يغفل الإشارة إلى ما بين الألفاظ ومعانيها فى الجمل من صلة . وسبق أن بينا كيف يرى أرسطو جمال الأسلوب فى نظام الجملة ، وفى توازى أجزائها أو توافر السجع أحياناً فى هذه الأجزاء (٦) .

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢٢ — ٢٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، وكذا الخطابة لأرسطو الكتاب الثالث .

(٢) راجع الفصل الثانى من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٣٠ — ١٤٢ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر الفصل الأول من الباب الثانى من هذا الكتاب .

(٥) راجع ص ٨٧ — ٧٩ من هذا الكتاب .

(٦) راجع ص ١٥١ — ١٢٩ من هذا الكتاب .

وبعد أرسطو — من جمال العمل الأدبى — تقابل أجزائه ونظامه (١) ، وأحياناً يذكرمن جماله النظام والعظم (٢) . ويفرق أرسطو بين الجمل ذات الدلالة الخبرية المنطقية من الصدق والكذب ، والجمل الإنشائية ذات الدلالة الخطابية أو الشعرية المعبرة عن أمان ومطالب (٣) . وعنده أن الفرق كبير بين وظيفة اللغة الجمالية ووظيفتها المنطقية . ويرد بذلك على من يرى أن القبيح يظل قبيحاً مهما يكن التعبير عنه . فيذكر أن الأشياء القبيحة يمكن أن يعبر عنها بما يبين قبحها ، كما يمكن أن يدل عليها بكلمات تستر هذا القبح . كما إذا سمينا أورسطس : « قاتل أمه » أو إذا سميناه : « المنتقم لأبيه (٤) » .

والكلمات — عند أرسطو — رموز للمعانى ، ووسيلة للمحاكاة . وهى المادة التى تصاغ منها الاستعارات . فهى متفاوتة فيما بينها ما بين جميلة وقبيحة . « وجمال الكلمات وقبحها ينشأ عن جرسها أو معناها » . وليست الكلمات سواء فى دلالتها على المعنى . « فمن الكلمات ما هى أصدق فى وصف الشىء من كلمات أخرى ، وألصق بالمعنى ، أو أكثر تمثيلا له أمام العيون . . هذا إلى أن الكلمتين المختلفتين تمثلان الشىء من جوانب مختلفة . فيمكن ، إذن ، أن نعد إحدى الكلمتين أجمل من الأخرى ، أو أقبح منها . إذ أن كلا الكلمتين تؤدى معنى الجمال أو معنى القبح ، ولكنها لا تؤدى مجرد معنى الجمال أو القبح ، وحتى لواقتصرت على مجرد هذا المعنى فإن الكلمتين لا تؤديانه أبداً بدرجة واحدة . . فكلمات المجاز يجب أن تكون جميلة فى الأذن ، وفى الفهم ، وفى العين ، وكل حاسة من الحواس الأخرى (٥) » .

ولم يطل أرسطو فى حديثه عن الألفاظ بوصفها المواد التى تصاغ منها العبارات الشعرية والمجازية . وموقفه منها يشبه موقفه من الوجوه البلاغية بعامة . إذا لم يقف عندها طويلا ، بل جعلها مورداً من الموارد الفنية الكثيرة التى يتعلق بعضها بطبيعة

---

(١) أنظر : Aristote : Metaphysique X, II, 3,

(٢) كتاب فن الشعر لأرسطو ، الفصل السابع ١٤٥٠ ب س ٣٥ ، وكذا :
Benedetto Croce ; Esthétique, Paris 1904. p. 161

(٣) المرجع السابق ص ١٦٩ . ثم هذا الكتاب ص ٦١ — ٦٢ .

(٤) نفس مرجع كروتشيه ، الموضع نفسه ، والخطابة لأرسطو الكتاب الثالث الفصل الثالث ، ولفهم مثال أرسطو أنظر هذا الكتاب ص ٦٧ — ٦٨ وهامشها .

(٥) الخطابة لأرسطو ١٤٠٥ ب س ١٥ — ٢٤ .

الفن من حيث هو ، أو بطبيعة الجنس الأدبى ، أو بتنظيم أجزائه (١) . كما أن أرسطو لم يقف طويلا أمام اللفظ والمعنى ليرجح أحدهما على الآخر : ويفهم من كلامه — كما سبق — أن اللفظ علامة على المعنى ، وهو وسيلة المحاكاة ، وأن الألفاظ تتفاوت فيما بينها جمالا وقبحاً من حيث دلالتها على المعنى وعلى جوانبه المختلفة ، وأن المتكلم يستعين — على حسب قصده — بألفاظ قد تستر جانب القبح فى الأشياء أو تكشف عنه . وأن الألفاظ يجب أن تختار لتلائم موقعها فى الجمل وفى صياغة المجاز ، وفى الغاية من المعنى المراد ، وهذا جمالها فى معناها ومعرضها ، ويتصل بهما جمالها فى جرسها على حسب السياق ، ثم إن من جمال الأسلوب ما يستعان فيه بالألفاظ وجرسها ونظامها كما فى المزاوجة والسجع .

ولم يكد يخرج النقد العربى عن هذه الحدود فى علاجه مسألة اللفظ والمعنى ، فقد عالجها على أساس المقابلة بين كل منهما ، ولكنه أولى المسألة عناية كبيرة . وقد انقسم نقاد العرب فيها إلى طوائف : فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبى فأرجعه إلى جانب المعنى ، مغفلا شأن اللفظ ، وآخرون أرجعوها إلى اللفظ ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى ، وأخيراً منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها فى نظم الكلام ، والرأى الأخير أهم الآراء ، وأكثرها أصالة . وقبل أن نشرحه نوجز القول إيجازاً فى الآراء الأخرى .

١ — ويبدو أن أبا عمرو الشيبانى — فيما يروى الجاحظ — كان لا يحفل إلا بالمعنى ، فمتى كان المعنى رائقاً حسناً ، ظل كذلك فى أية عبارة وضع فيها . وينعى الجاحظ عليه أنه استحسن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن ، وهما :

لا تحسبن الموت موت البلى   فإنما — الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا   أفظع من ذاك لذل السؤال (٢)

(١) راجع الباب الأول الفصل الثانى والثالث والرابع .

(٢) بلغ من استحسان أبى عمر لهذين البيتين حين سمعهما فى المسجد يوم جمعة أن « كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاساً حتى كتبهما له » ويعلق على ذلك الجاحظ بقوله . « وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً . ولولا أن أدخل فى الحكم بعض الفتك (المجون) لزعمت أن إبنه لا يقول شعراً أبداً » . أنظر الجاحظ : الحيوان ج ٣ ص ١٣١ .

ورأى أبي عمرو — على هذه الصورة — مطابق لما حكاه أرسطو عن السوفسطائي بريزون Bryzon من أنه لا حسن وقبح في اللغة ، في أي الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء . وقد رد أرسطو هذا الرأى فيما سبق أن ذكرنا له من عبارات(١). ولعل أبا عمرو أعجب بالبيتين لما اشتملا عليه من حكمه ، فيكون بذلك ممثلا لطائفة من الأدباء ونقاد العربية ولعوا بالحكم والأمثال . غير مبالين برونق العبارة وجمال الصياغة (٢) . وقد نحا كثير من الشعراء والنقاد منحى أبي عمرو في احتفاله بالمعنى دون اللفظ ، كابن الرومي والمتنبي من شاكلهما ، ممن يطلبون صحة المعنى ، ولا يبالون أحياناً « حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته (٣) » .

ولكل جل من حفلوا بالمعنى كانوا يقصدون إلى تقديمه على الألفاظ ، دون أن يغفلوا من شأنها ، فهم ينزلونها في الأهمية منزلة تلى منزلة المعنى ، ولذلك يشبهون الألفاظ بالمعرض أو الثوب للجارية الحسناء « التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض ، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه . وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه (٤) » ، والمدار عند هؤلاء على أن تكون استفادة المتأمل للكلام « والباحث عن مكنونه من آثار عقله من استفادته من آثار قوله أو مثله .

---

(١) أنظر ٢٦٥ من هذا الكتاب ومراجعها .

(٢) أنظر ص ١٧٠ ، ٢٣٦ من هذا الكتاب ومراجعها ، ولعل هذا هو السبب في أن الجاحظ نفسه أورد البيتين السابقين في مختاراته بين طائفة من الأمثال والحكم السائرة في البيان والتبيين ج ٢ ص ١٧١ .

(٣) ابن رشيق القيرواني (أبو على الحسن) العمدة ج ١ ص ٨٢٢ — ونكتفى هنا بذكر مثالين للمتنبى فيما شرف معناه وعيب لنظمه :

وشيخ في الشباب وليس شيخاً ... يسمى كل من بلغ المشيبا

(أنظر على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٨٢ ، وتعليقه ص ٨٨ ص ٨٩)

تلذ له المروءة وهى تؤذى ... ومن يعشق يلذ له الغرام

(وهذا البيت من أبيات المعاني الشريفة إلا أن لفظ « تؤذى » قد جاءت فيه ، وفي الآية من القرآن « إن ذلكم كان يؤذى النبي ... » فعظمت من قدر البيت لضعف تركيبها ، وحسن موقعها في تركيب الآية « نصر الله محمد بن محمد بن عبد الكريم : المثل السائر ص ٨٨) ، وكثير من النقاد يخلط بين شعراء المعاني كابن الرومي وأبي الطيب ، وشعراء الصنعة والبديع كمسلم وأبي تمام (أنظر مثلا : ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ١٨٩ — ١٩٩) .

(٤) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٨ — وأبو هلال العسكرى : الصناعتين ص٥١ ، وصاحب الصناعتين لا أصالة له في هذا الباب ، فهو يكرر رأى أصحاب المعاني ص ٥١ ، على حين يستوى بين الأمرين في صدر الصفحة ، ثم يكرر رأى الجاحظ في تقديم اللفظ ص ٤٢ .

وهم أصحاب المعانى ، فطلبوا المعانى المعجبة من خواص أماكنها ، وانتزعوها جزلة عذبة ، حكيمة طريفة ، أو رائقة بارعة ، فاضلة كاملة ، لطيفة شريفة ، زاهرة فاخرة (١) . . » . وهذه المعانى — وإن كان الأوائل قد سبقوا إلى أكثرها — لا زال أمام المحدثين مجال فسيح للإبداع فيها : « لأن المحدثين أكثر ابتداعاً للمعانى ، وألطف مأخذا ، وأدق نظراً . . لأن المحدثين عظم الملك الإسلامى فى زمانهم ، ورأوا ما لم يره المتقدمون (٢) . . . » .

ومن هؤلاء الآمدى « إذ يذكر من امتدحوا أبا تمام فقالوا ، « . . إن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، على كثرة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ، وإنه إذا لاح له المعنى أخرجه بأى لفظ استوى من ضعيف أو قوى » ، ثم يعقب على هذا القول : « وإذا كان هذا هكذا ، فقد سلموا له الشىء الذى هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى ، وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره من رقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه وبديع الحكمة ، فوق ما استعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى إنه لا تكاد تخلو قصيدة من أن تشتمل من ذلك على نوع من الأنواع ، ولولا لطيف المعانى واجتهاد أمرىء القيس فيها ، وإقباله عليها لما تقدم غيره . . » ويذكر كذلك من فضائل أبى تمام أن معانيه لو ترجمت إلى لغة أخرى كالفارسية والهندية لما فقدت قيمتها (٣) .

وتظهر قيمة هذا الرأى إذا نظرنا فى ضوئه إلى أدب أصحاب التصنيع ممن يتخذون الأدب صناعة . ولا يرون فيه إلا وصف الألفاظ ، وجودة السبك ، دون العناية بخطر الموضوع ، وأهمية الموقف ، فيجىء كلامهم هينا خفيف الشأن ، لا يمس إلا ظاهر الأمر . وكثيراً ما تتوارد عباراتهم كأنها محفوظة . لا أصالة فيها ولا وجهة لها . وهذا ما ضاق به كثير من النقاد . « وقد رأيت جماعة من متخلفى هذه الصناعة يجعلون همهم مقصوراً على الألفاظ التى لا حاصل وراءها ولا كبير معنى تحتها ، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع — على أى وجه كان من الغثاثة والبرد —

---

(١) أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى : شرح ديوان الحماسة القاهرة ١٣٧١ هـ .

(٢) ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١١٢ .

(٣) الحسن بن بشر الآمدى : الموازنة ، ص ٣٨٩ — ٣٩٠ .

يعتقد أنه قد أتى بأمر عظيم ، ولا يشك فى أنه صار كاتباً مفلقاً ، وإذا نظرنا إلى كتاب زماننا وجدوا كذلك ، فقاتل الله القلم الذى يمشى فى أيدى الجهال الأعمار (١) » .

٢ — ويقوم فى وجه هذا الرأى آخرون فى الصياغة المقوم الحق للأدب . فكما أن القصصى لابد أن يسير على نهج خاص فى سرد حوادثه كى تستكمل شرائط قالبها الفنى العام ، كذلك الكاتب والشاعر فيما يعالجون من أغراض . ولابد أن تستوفى الجمل والعبارات خصائص الصياغة الفنية ، ليدخل الكلام فى باب الأدب . وقد تكون الحقائق متفرقة فى العلوم المختلفة يقولها كل دارس ، وقد تكون المعانى جارية على ألسن الناس يرددها العوام وغيرهم ، ولكن لا يستطيع أن يدخلها ميدان الأدب سوى الأدباء ، بما يراعون من جمال التعبير فى الجمل ، ومن قواعد الفن فى الأجناس الأدبية ، ولهذا نادى جمع من نقاد العرب بأن قيمة الألفاظ فوق قيمة المعانى .

يرد الجاحظ على أبى عمرو الشيبانى فى رأيه الذى أوردناه فيما سبق (٢)فيقول : « وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى والمدنى : وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير (٣) » .

وإذا كان سبيل الكلام الأدبى سبيل التصوير والصياغة ، فإن قدامة يتلاقى مع الجاحظ فى نفس الفكرة ، وهى أن المعانى مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغى الحكم على الشعر بمادته . أى معناه ، وإنما يحكم عليه بصورته . كما لا يعيب النجار فى صنعه رداءة الخشب فى ذاته (٤) . ومقتضى هذا الرأى أن الأدب عبارة جميلة وكفى . ولو أن الكاتب أكبر من شأن حقير ، أو حقر من شأن عظيم ، فى عبارات جميلة . وبعبارة أخرى : لو كان المضمون وضيعاً واللفظ شريفاً ، لما نال من ذلك من شأن الكاتب ، بل يعد مقياس براعته . سئل الأصمعى ، من أشعر

(١) ضياء الدين بن الأثير : المرجع السابق ص ٢٢١ .

(٢) أنظر ص ١٤٦ — ٢٤٣ من هذا الكتاب .

(٣) الجاحظ : الحيوان ، جـ ٢ ص ١٣١ — ١٣٢ — قارنه بما قاله أرسطو فى الشعر ص ٤٣ — ٤٥ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ١٥٨ — ١٥٩ ، ٢١٨ — ٢١٩ من هذا الكتاب ومراجعها .

الناس ، فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، خسيساً (١) » . وقد انتهى الأمر إلى الاهتمام بنقد الصياغة ، ودراسة خصائصها ، فى الكلمات والجمل . فكاد يكون هو كل مفهوم النقد عند البلاغيين (٢) فيما بعد .

وقد تطرف فى هذا الرأى كل التطرف ابن خلدون . إذ رأى — نتيجة للاحتفال بالصياغة — أن العبرة بالألفاظ ، وأن المعانى تبع لها ، وهى أصل ، ولعله يقصد أن الألفاظ مقياس براعة الكاتب . دون المعانى ، وأن الألفاظ هى التى تطلعنا على المعانى ، فهى الدليل عليها . وبدون الألفاظ لا يستطاع استجلاؤها . وهو بهذا يردد رأى الجاحظ ، وإن كان قد ذهب إلى أبعد منه ، إذ أن الجاحظ لم يقل بتبعية المعانى للألفاظ . فإبن خلدون يرى أن المعانى متيسرة لكل إنسان ، « وفى طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا تحتاج إلى صناعة ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة » . والألفاظ كالقوالب للمعانى ، كالأوانى التى يغترف بها الماء ، تتفاوت فيما بينها من حيث نوعها ما بين أوان ذهبية ، أو فضية ، أو زجاجية ، أو خزفية . . والماء واحد : « وكذلك جودة اللغة وبلاغتها فى الاستعمال ، تختلف باختلاف طبقات الكلام فى تأليفه ، باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعانى واحدة فى نفسها ، وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكه اللسان — إذا حاول العبارة عن مقصودة ولم يحسن — بمثابة المقعد الذى يروم النهوض ولا يستعطيه لفقدان القـــدرة عليه (٣) » وعلى الرغم من تطرف بعض من نادوا بهذا الرأى ، فى قولهم إن المعانى مطروحة فى الطريق ويعرفها كل الناس ، فإنهم على جانب كبير من الصواب ، فى اهتمامهم بالصياغة ، إذ هى أساس يجب أن يتوافر فى كل ما يصح أن نطلق عليه أدباء . وقد كان اهتمام كثير من نقاد العرب بأمر الصياغة أكفاء لاهتمامهم بالمعانى الجزئية والوجوه البلاغية ، ونتيجة لانحصار جهدهم فى فهم التجديد فى هذه الحدود ، لم يكادوا يتجاوزونها (٤) . وفى الحق كان أكثر ما ذكره النقاد خاصاً بجمال اللفظ وجمال التعبير عنه ، دون المعنى . ونشير هنا إلى شىء من ذلك .

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٠١ قارنه ص ٢٢٧ — ٢٢٨ من هذا الكتاب .

(٢) قد شرحناه فى الفصل السابق ص ٢٢٦ — ٢٣٨ .

(٣) عبد الرحمن بن خلدون المغربى : المقدمة ، طبعة القاهرة ، المطبعة البهية (بدون تاريخ) ص ٥٢٨ .

(٤) أنظر الفصل السابق .

« فمن البلغاء من يقول ، فقر الألفاظ وغررها كجواهر العقود ودررها ، فإذا وسم أغفالها بتحسين نظومها ، وحلى أعطالها بتركيب شذورها ، فراق مسموعها . وجاء ما حرر منها مصفى من كدر العى والخطل ، مقوماً من أود اللحن والخطأ ، يموج فى حواشيه رونق الصفا لفظاً وتركيباً ، قبله الفهم ، والتذ السمع ، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدىء الفهم منه ، وتأذى السمع به تأذى الحواس بما يخالفها(١) » .

وقد بحث ابن سنان الخفاجى فى معايير حسن اللفظ ، فذكر منها تباعد مخارج حروفها ، وذلك أن الحروف أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر . والألوان المتباعدة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة . وجل كلام العرب مبنى على التأليف من الحروف المتباعدة . ولحروف الحلق مزية من القبح إذا تقاربت . ومثال اللفظ القبيح لتقارب مخارج حروفه : الهعخع (٢) » ومن هذه المعايير كذلك حسن الوقع فى السمع ، فتسمية الغصن غصناً أو فنناً أحسن من تسميته عسلوجاً ، ومنها ألا تكون الكلمة وحشية غريبة غير مألوفة الاستعمال (٣) . ومنها ألا تكون الكلمة عامية مبتذلة ، أى بليت بالاستعمال مثل : « أوجعتها » فى قول أبى نصر بن نباته :

فقـــد رفعت أبصارها كل بلدة   من الشوق ، حتى أوجعتها الأخدع (٤)

وكذلك يجب أن تكون الكلمة جارية على القواعد العربية فى التصريف ، غير شاذة ، وألا تكون كثيرة الحروف ، فمثلا كلمة « مغناطيسهن » غير مرضية ، لكثرة حروفها . فى قول أبى نصر بن نباته :

---

(١) المرزوق (أبو على أحمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، ص ٥ — ٦ .

(٢) نبت ترعاه الإبل بالبادية . أنظر : عبد الله محمد بن سعيد سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، القاهرة ١٣٥٠ هـ — ١٩٣٢ م ص ٦٠ — ٦١ — ويرد عليه صاحب المثــل السائر بأن بعض الألفاظ المتقاربة الحروف حسنة مثل « جيش » و « إثم » ويرى أن المدار على السمع ، وهو على حق فى أن المدار على العرف اللغوى والذوق العــام لأهل كل لغة .

(٣) يمثل ابن سنان للكلمة الوحشية بما ورد فى شــعر أبى تمــام (بلا طائر ســعد ولا طائر كهل) وقد قيل إن الكهل الضخم ، ولم يعرفها الأصمعى ، (ابن ســنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٦٣) .

(٤) المرجع السابق ص ٦٥ — ابن عبد الكريم : المثل السائر ص ٤٥ .

فإياكم أن تكشفوا عن رءوسكم ألا إن مغناطيسهن الذوائب (١)

وأما وجوه الحسن فى تأليف الكلام ، مما يرجع إلى اللفظ أكثر مما يرجع إلى المعنى ، فقد جمع أهمها قدامة بن جعفر فى قوله : « وأحسن البلاغة الترصيع (٢) والسجع ، واتساق البنـاء (٣) . واعتدال الوزن (٤) ، واشتقـاق لفظ من

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٧٢ — ٨٢ — ويذكر ابن سنان من معايير الحسن أن يؤتى بالكلمة مصغرة فى موضع التصغير .

ويرد عليه فى ذلك صاحب المثل السائر بأنه لا حاجة إلى ذكره ، فإن المعنى يسوق إليه . ومع ذلك فصاحب هـذه الصناعة مخير فى ذلك ، إن شاء أن يورده بلفظ التصغير ، وإن شاء بمعناه ؛ كقول بعضهم :

لو كان يخفى على الرحمن خافيـة من خلقه ، خفيت عنـه بنـو لبـد

(ضياء الدين ابن الأثير : المثل السائر ص ٩٤ — ٩٥) . ويذكر ابن سنان كذلك ألا تكون الكلمة عبر بها عن معنى آخر يكره ذكره ، فإذا أوردت — وهى غير مقصود بها ذلك المعنى — قبحت ؛ مثل كلمة « جنـابة » فى قول الشريف الرضى :

سـلام على الأطلال ، لا عن جنـاية ولكن يأسـاً حين لم يبق مطمع

(ابن سنان الخفاجى : المرجع السابق ص ٧٨ — ٨٠ وبه أمثلة أخرى كثيرة) .

(٢) الترصيع : أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور ، مسجوعة ؛ ولا يحسن إذا تكرر و توالى . وإنما يحسن إذا وقع قليـلا غير نافر ومثاله فى النثر : « حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وصار تمريضك تصحيحاً » . وفيه تساوى الألفاظ فى البناء ، وإتفاقها فى الإنتهاء وتقابل الأجزاء ، مع الإتفاق فى وزن الكلمات فى كل من الجزأين .

ومثاله فى الشـعر قول الخنسـاء :

حامى الحقيقة ، محمود الخليقة ، مهـ ـدى الطريقـة ، نفاع وضرار

جـواب قاصـية ، جـزار ناصية عقـاد ألويـة ، لخيـل جـرار

— (ابن سنان الخفاجى : المرجع السـابق ص ٢٨١ — قـدامة بن جعفر : جواهر الألفـاظ ، مقـدمة ، ص ٣) .

قارنه بمـا ذكر فى الإزدواج فى النثر ، والتشطير فى الشـعر ، ص ١٢٠ — ١٢٣ وهامشها عن هـذا الكتاب .

(٣) أنظر هامش ص ١١٨ — ١١٨ من هذا الكتاب . ويقصد قدامة باتساق البنـاء والسجع معنى واحداً .

(٤) أى اتفاق كلمات الفواصل فى الوزن : « أصبر على » حر القتاء ، ومخصص النزال » فالقناء والنزال على وزن واحد ، وهو يتدرج تحت ما سميناه متشابه الأطراف عند أرسطو (ص ١١٧ — ١١٨ من هذا الكتاب) .

لفظ(١) ، وعكس ما نظم من بناء(٢) ، وتلخيص العبارة ، بألفاظ مستعارة(٣) ، وإيراد الأقسام ، موفورة بالتمام (٤) ، المقابلة وتصحيح ، بمعان تعادلة (٥) ، وصحة التقسيم باتفاق النظوم (٦) ، وتلخيص الأوصاف ، ينفى الخلاف (٧) ، والمبالغة فى الوصف ، بتكرير الوصف (٨) ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة

(١) يمثل له قدامه بقوله : « لا ترى الجاهل إلا مفرطاً أو مفرطاً » وهو يندرج تحت الجناس بأنواعه المختلفة . ومثاله فى الشعر :

وذلكم أن ذل الجار حالفكم   وأن أنفكم لا يعرف الأنفا

فالألفاظ مشتق بعضها من بعض إن كان معناها واحداً ، أو بمنزلة المشتق إن كان معناها مختلفاً .
(ابن سنان : : المرجع السابق ص ١٨٣ — ١٨٨ قارنه بص ١٣٢ من هذا الكتاب).

(٢) مثل : « أشكر من أنعم عليك ، وأنعم على من شكرك » : اللهم أغننى بالفقر إليك ، ولا تفقرنى بالاستغناء عنك» « إن من خوفك لتأمن ، خير ممن آمنك حتى تلقى الخوف » . ويسميه قدامة أيضاً التبديل ، وهو جنس من التجنس يسمى التجنيس المعكوس ، ومثاله فى الشعر :

قد يجمع المال غير آكله   ويأكل المال غير من جمعه

ويجعله صاحب الطراز قريباً من رد العجز على الصدر كقوله تعالى : « وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه » .

(يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ج ٢ ص ٣٦٨ — ٣٧٢ ، ٣٩١ — ٣٩٢) .

(٣) يمثل له قدامة بقول بعضهم يصف آخر بالمنع : « هو مشجب من أين جئته وجدت : لا » (قارنه بص ١٢٦ — ١٢٧ من هذا الكتاب) .

(٤) (انظر ص ١٠٤ ، ١٠٥ وهامشها وص ٢٠٩ من هذا الكتاب) .

(٥) يمثل له قدامه بقوله : « أهل الرأى والنصح ، لا يساويهم ذوو الأفن والغش — وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة ، كمن جمع إلى العجز الخيانة » . ويندرج هذا فى المطابقة ، قارنه بهامش ص ١١٧ — ١١٨ من هذا الكتاب ، وبأمثلته عند أرسطو ص ١٢٢ — ١٢٣ من هذا الكتاب .

(٦) يمكن أن تندرج فى ايراد الأقسام موفورة بالتمام ، ولكن قدامة يخصصها بوضع معان يحتاج إلى تبيين أحوالها ، فإذا شرحت أتى بتلك المعانى ، من غير عدول عنها ولا زيادة عليها ، ولا نقصان منها ، مثل : «أنا واثق بمشالستك فى حال ، بمثل ما أعلم من مشارستك فى أخرى ، لأنك ان عطفت وجدت لدنا ، وان غمزت وجدت شثنا » .

(٧) يمثل قدامة لذلك : « مواعد لم تشن بمطل ، ومرافد لم تشب بمن ، وبشر لم يمازجه ملق » (قارنه بما يقوله أرسطو عن نفس هذه الوسيلة الخطابية ص ١٢٩ من هذا الكتاب) .

(٨) هى أن يذكر المعنى بما لو اقتصر عليه كان كافياً فيما قصد له فلا يقتصر على ذلك حتى تؤكد معانيه ، وتعتمد المبالغة فيه ، كقول أعرابى دعا ربه : اللهم إن كان رزقى نائياً فقربه ، وإن كان قريباً فيسره ، أو ميسرا فعجله ، أو قليلا فكثره ، أو كثيراً فثمره » . وهو يندرج تحت رد العجز على الصدر (يحيى ابن حمزة العلوى : الطراز ج ٢ ص ٣٩٣ وما يليها) .

والتوازى (١) ، وإرداف اللواحق (٢) وتمثيل المعانى (٣) . . فهذه المعانى مما نحتاج إليه فى بلاغة المنطق ، ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب (٤) » .

وهكذا عنى البلاغيون بحسن اللفظ وجودة السبك ، ويكاد ينحصر جهدهم فى هذا الميدان ، وذلك أن جل الأدباء والنقاد رأوا فى الافتنان فى الحلية اللفظية المجال الأكبر للتجديد ، إيماناً منهم بأن الأولين استغرقوا المعانى ، أو أتوا على معظمها ، وإنما يحصل المحدثون عن بقايا تركت رغبة عنها واستهانة بها ، أو لبعد مطلبها . وهذا مجال الإبداع والإغراب الذى ولع به أولئك المحدثون (٥) وتبعهم النقاد . ولكن أكثر دعاة اللفظ وترجيحه على المعنى . لم يغفلوا المعنى إغفالا .

---

(١) هو الطباق بلفظين أو معنيين متقابلين سلبا وإيجاباً ، أنظر أمثلة هامش ص ١١٧ من هذا الكتاب ، وهذا الوجه من من وجوه البلاغة يحفل به أرسطو من جهة المعنى لا اللفظ ، (ص ١١٦ من هذا الكتاب) ومثله ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١٨٨ والصفحات التالية ، وفيها يعيب على قدامه تسميته بالمتكافىء.

(٢) ويسمى الأرداف أو التتبيع ، لأنه يؤتى فيه بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه ، فيكون فى ذكر التابع دلالة على المتبوع ، وهو من الكناية ، مثل كثير الرماد ؛ كناية عن الكرم ؛ البعيدة مهوى القرط ، كناية عن طول العنق (ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢١٨ — ٢٢١) .

(٣) أن يراد المعنى فيوضح بألفاظ تدل على معنى آخر. كما كتب يزيد ابن الوليد إلى مروان بن محمد حين تلكأ عن بيعته : « أما بعد ، فإنى أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإذا أتاك كتابى هذا فاعتمد على أيتهما شئت ؛ والسلام . (انظر المرجع السابق ص ٢٢١ — ٢٢٢ وقارنه بص ١٢٤ ، ١٢٥ وهامشها من هذا الكتاب .

(٤) أبو الفرج قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، القاهرة ١٣٥٠ هـ — ١٩٣٢ م ص ٣ — ٨ وهذه الوجوه تعد تكلفا إذا توالت فى كلام ، كما نص عليه ابن سنان فى مرجعه السابق عند حديثه عنها . وأما السجع فيحسن فى الخطابة من غير تكلف (أنظر ١١٦ — ١١٧ وهامشها من هذا الكتاب) . ويشترط صاحب المثل السائر لحسن الكلام المسجوع اختيار مفردات الألفاظ بحيث يتوافر لها وجوه الحسن التى ذكرناها ، فى تركيب سليم ؛ وأن يكون اللفظ تابعاً للمعنى ، لا المعنى تابعاً للفظ : وأن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذى دلت عليه أختها ، ويعيب مقامات الحريرى لعدم توافر الشرط الأخير فيها : (ضياء الدين محمد بن عبد الكريم : المثل السائر ص ١١٨) . ويوافق ما ذكره فى جواهر الألفاظ أو يقاربه ما هو مذكور فى نقد النثر ، من أن الذى يسمى به الشعر فائقاً هو : المقابلة . وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ، وأصالة التشبيه ، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف . والمشاكلة فى المطابقة » ؛ ارجع إلى تفصيلها وأمثلتها فى الأصل : (نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ٨٤ — ٨٧) .

(٥) على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ٢٠٨ — وما أشبه موقف هؤلاء النقاد من التراث العربى القديم بموقف الكلاسيكيين فى الأدب الأوروبى من التراث اليونانى والرومانى . وقد ثار الرومانتيكيون على مبدأ الكلاسيكيين . أنظر كتابى : الرومانتيكية ، ص ١٤ — ١٦ .

٣ — على أن من نقاد العرب من كانوا يعتبرون اللفظ والمعنى على سواء . ومن أقدم النصوص فى ذلك صحيفة بشر بن المعتمر المعتزلى (المتوفى عام ٢١٠ هـ — وردت فى الجاحظ : البيان ج ١ ص ١٣٤ — ١٣٩) ، وفيه ينصح بترك التوعر والتكلف : « فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ويشين ألفاظك . ومن أراغ معنى كريماً فيلتمس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن نصونهما عما يفسدهما ويهجنهما . وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن نلتمس إظهارها ، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما . . » . وأولى المنازل فى رأى بشر بن المعتمر : « أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلا ، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً ، إما عند الخاصة إن كانت الخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت . والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معانى العامة ، وإنما مدار الأمر على الصواب ، وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال . وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامى والخاصى » .

وممن يسوى بين اللفظ والمعنى كذلك ابن قتيبة . فخير الشعر عنده ما حسن لفظه . وجاد معناه « فإذا قصر اللفظ عن المعنى ، أو حلا اللفظ ولم يكن وراءه طائل ، كان الكلام معيبا ، ويضرب لهذا الأخير مثلا قول القائل :

ولمــا قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماســح
وشدت على هدب المهارى رحلنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخــذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

« وهذه الألفاظ أحسن شىء مطالع ومخارج ومقاطع ، فإذا نظرت إلى ما تحتها وجدته : ولمــا قضينا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينظر من غدا الرائح ، ابتدأنا فى الحديث وسارت المطى فى الأبطح » (١) .

(١) عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ٣ — ٤ ، وكأن ابن قتيبة يرى أن المعنى هو ما يتم به غرض من أغراض القصيدة ، لأن لك من مقتضى صنعه الشعر وإمكانه ، ويرى رأيه ابن طباطبا ، ويذكر بعض أمثلته ، ويبين وجه التقصير فى معانيها الجزئية ، ولكنه حين يذكر هذه الأبيات يقول إن موضوعها استشعار قائلها لفرحة قفوله إلى بلده ، وسروره بالحاجة التى وصفها ، من قضاء حجة وأنسه برفقائه ، ومحادثتهم ، ووصفه سيل الأباطيل بأعناق المطى كما تسيل بالمياه ، فهو معنى مستوى على قدر مراد الشاعر . وسنرى كيف يجيد عبد القاهر فى بيان حسن هذه الأبيات : (ابن) طباطبا : عيار الشعر ص ٨٣ — ٨٥) .

فليست معانى هذه الأبيات شيئاً يذكر فى نظر ابن قتيبة . هذا ، وللبحترى أبيات يشارك فيها رأى من يسوون بين اللفظ والمعنى ، فى قصيدته التى يمدح فيها محمد بن عبد الملك الزيات :

حجج تخرس من الألد بألفا ظ فرادى كالجوهر المعدود

ومعان لو فصلتها القوافى هجنت شعر جرول ولبيد

حزن مستعمل الكلام اختيارا وتجنبن ظلمة التعقيد

وركبن اللفظ القريب فأدركـ ـن به غاية المراد البعيد (١)

وليس الفرق كبيراً بين من نصروا اللفظ على المعنى والداعين إلى المساواة بينهما . إذ كان جل الداعين إلى حسن اللفظ لا يقصرون قولهم على حسن الألفاظ مفرده ، ولا يقفون عند حدود اللفظ لذاته ، مغفلين أمر المعنى الذى يدل عليه ، فهذا ما لا يقول به إلا المتخلفون عن إدراك معنى البلاغة ، يدلنا على ذلك أن كثيراً من هؤلاء كانوا يشيدون بقيمة المعنى : وكانوا يرون بلوغ الغاية فى اجتماع الألفاظ المتخيرة والمعانى المنتخبة ، إذ فيهما كليهما نبع البلاغة ، ومتى اجتمعنا فقد اكتمل للكلام الحسن من أطرافه .

وقد عددنا الجاحظ على رأس القائلين بقصر الحسن على اللفظ دون المعنى ، وهو يصرح بأن شأن الكلام شأن التصوير والصياغة (٢) ، مما يدل على أنه لم يرد الألفاظ مفردة عن تراكيبها ، ولا التراكيب المتكلفة أو الخالية من المعانى . نعم قد اشترط فى التراكيب خلوها من التنافر ، وهو وجه حسن لفظى محض ، ولهذا عاب الشطر الثانى فى قول ابن يسير :

لم يضرها والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول

فقال : « متفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض » . وشرط كذلك ألا يكون اللفظ عامياً ، أو ساقطاً سوقياً . ولكنه لحظ فى

---

(١) راجع ديوان البحترى ص ٢٠٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين : ج ٤ ص ٢٤ — المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ص ٧ — العمدة ج ١ ص ٨٠ — ٨١ — مقدمة ابن خلدون ص ٥٢٩ — يحيى العلوى : الطراز ص ٢٤٥ ، وانظر كذلك ص ٢٤٦ وهامشها من هذا الكتاب .

كل ذلك ما يتطلبه الموقف والمعنى ، فرأى أن لا بأس باستخدام الغريب الوحشى إذا كان المتكلم بدوياً إعرابياً ، لأن الوحشى من الكلام يفهمه الوحشى من الناس (١). والجاحظ يشيد بقيمة المعنى فى غير موضع ، مما يدل على أنه لم يعن باللفظ إلا لجلاء الصورة الأدبية . ولهذه الصورة أوثق رباط بالمعنى (٢) .

ومن ذلك ما يراه من أن الألفاظ لا توصف بالقبح أو الحسة على وجه الإطلاق ، إذ لابد من مشاكلتها للمعنى . وقد يكون اللفظ الخسيس أنسب لمعناه فلايسر غيره مسده : « ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعانى نوع من الأسماء ، فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل ، والإفصاح فى موضع الإفصاح ، والكناية فى موضع الكناية ، والاسترسال فى موضع الاسترسال (٣) » . وقد وجد من المواقف ما يحسن فيه اللفظ الوحشى والسوقى : « وكلام الناس فى طبقات ، كما أن الناس أنفسهم فى طبقات . فمن الكلام الجزل والسخيف ، والمليح والحسن والقبيح والسمج ، والخفيف والثقيل . وبكل قد تكلموا ، وبكل قد تمادحوا وتعايبوا » . وسخيف الألفاظ « مشاكل لسخيف المعانى ، وقد يحتاج إلى السخيف فى بعض المواضع ، وربما أمتع أكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ . والشريف الكريم من المعانى (٤) » . فمرد الأمر فى استعمال الألفاظ وسبك الأسلوب إلى المعنى والموقف . ومرد الحكم فى ذلك إلى الذوق الذى صقلته التجارب الأدبية ، وطبعه المران ، حتى صار ذوقاً فنياً يستحق به صاحبه أن يكون ناقداً ، وملاك الأمر فيه صحة الطبع وإدمان الرياضة ، وهو ما تستخبر به النفوس المهذبة ، وتستشهد عليه الأذهان المتفقة .

---

(١) المرجع السابق جـ ١ ص ١٤٤ .

(٢) المرجع السابق جـ ١ ص ٨٣ ، ٨٥ — ٨٦ ، ٩٢ ؛ جـ ٤ ص ٢٤ — قارنه بما يفهم منه تفضيله للفظ جـ ١ ص ١٨ — ١٩ ، ٤٤ ، ٥١ ، ٦٥ — ٦٦ ، ٦٧ — ولا نريد الاطالة بايراد كل النصوص ايجازاً .

(٣) الجاحظ : كتاب الحيوان ، جـ ٣ ص ٣٩ .

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين (تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون) جـ ١ ص ١٤٤ — ١٤٥ وهو كلام خطير ، قاطع فى أن القبح والحسن فى الألفاظ نسبى ، تابع للمواقف والمعانى ، لأحسن مطلق . قارنه بما يقول صاحب المثل السائر من أن قبح الألفاظ أو حسنها فى ذاتها مطلق ، عند العرب وغيرهم . (نصر الله بن محمد بن عبد الكريم وهو ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر ص ٩١ — ٩٢) ، وهو كلام غير دقيق .

وفى هذا الأمر قد يفضل ما هو أقل جودة على ما استكمل كل صفات الحسن : « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنفس كل مذهب . وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول . . . ثم لا تعلم هذه المزية سبباً (١) » . على أن التفاضل هنا بين كلام حسن وآخر حسن أو أحسن . وللكلام مواقف واعتبارات مختلفة . ومع ما فى الطبع الأدبى السليم من عناصر موضوعية ، فيه — بعد ذلك — جزء من ذوق صناع يدل باللمحة الخاطفة على ما يهدى إليه القياس والقاعدة (٢) ، ذاك هو الطريق الذى سلكه أنصار اللفظ ، وشاركهم فى كثير من آرائهم من ساووا بين اللفظ والمعنى فكلا الفريقين لم يغفل ملابسات القول الأخرى ، وهى ملابسات تتعلق بالمعانى ومقتضيات الأحوال . وقد نبه كثير منهم إلى وجوب توافر الطبع ، وعلى تجنب الكلفة والتصنع ، ولكن إطلاق بعض أنصار اللفظ فى قولهم إن المعانى تابعة للألفاظ. أو إنها مطروحة فى الطريق يعرفها كل الناس فيه ما يبرر مسلك المتكلفين من الأدباء . وهم من لا يحفلون بالمعنى متى توافرت فى قولهم الحلى اللفظية . فنضبت فى أدبهم الأصالة ، فضاق بهم جمهورهم ، ونشدوا عند ذوى المعانى طلبتهم ، على أن إطلاق القول بأن المعانى تابعة للألفاظ ، كما يرى ابن خلدون ، فيه ترجيح للصياغة على المضمون (٣) . وقد كانت هذه الصياغة الشغل الشاغل لعلماء البلاغة من العرب .

٤ — وانتهت هذه الآراء كلها إلى عبد القاهر ، ودخلها كثير من الشطط والتطرف على يد الجامدين . وأعمال عبد القاهر فيها فكرة ، فأفاد عن سابقيه فى النقد ، وكان المجلى فى هذا الميدان .

---

(١) على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ص ٤٢٦ — ٤٢٧ .

(٢) الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ص ٣٨٣ — ٣٨٦ .

(٣) يدلل صاحب الطراز على أن الألفاظ تابعة للمعانى ، لا العكس ، بثلاثة براهين : أولها أن معنى الفرس والأسير والإنسان . . معهوم لا يتغير والألفاظ الدالة عليه مختلفة على حسب اللغات . فلو كانت المعانى تابعة للألفاظ لاختلفت لاختلاف الألفاظ ، وثانيها أن من المعانى ما يكون واحداً وله ألفاظ كثيرة ، ولو كان الأمر كما قالوه لكان يلزم من اختلاف الألفاظ اختلاف المعانى . وثالثها : لو كانت المعانى تابعة للألفاظ للزم فى كل معنى أن يكون له لفظ يدل عليه ؛ وهذا باطل ، فإن المعانى لا نهاية لها ، والألفاظ متناهية . وما يكون بغير نهاية لا يكون تابعاً لما له نهاية (يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ج ٢ ص ١٥٠ — ١٥٢) وقد أشار إلى المعنى الأخير الجاحظ : (البيان ج ١ ص ٧٦) .

ونعتقد أن عبد القاهر لم يقر من رجحوا المعنى على اللفظ على نحو ما شرحنا من آرائهم فيما سبق ، بل كان من أنصار الصياغة من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية ، كما سيتجلى ذلك بعد عرضنا لآرائه . ولكن علينا أولا أن نبين ، فى إيجاز ، موقفه من أنصار اللفظ والمعنى على إطلاقهما ، والباعث الدينى الذى دفع به إلى التعميق أكثر منهم فى هذه الناحية .

لم يرضى عبد القاهر عن رأى من وقفوا عند حدود المعنى فى عمومه . ليحكموا به على جمال الموضوع أو قبحه ، مغفلين شأن الصياغة . سواء لديه منهم من فضل الكلام أشرف معناه أدباً وحكمة . وكان غريباً (١) نادراً ، أو من فضله من أجل معناه بعامة إذا راق هذا المعنى ، ولو كانت صياغته ركيكة واهية النسج . وهو فى هذا يوافق الجاحظ فى رأيه الذى أوردناه (٢) من قبل تمام الموافقة . يقول عبد القاهر : « واعلم أن الداء الدوى ، والذى أعيا أمره فى هذا الباب ، غالط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية ، إن هو أعطى ، إلا ما فضل من المعنى : يقول ، ما فى اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ فأنت تراه لا يقدم شعراً حتى يكون قد أودع حكمة وأدباً . واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، فإن مال إلى اللفظ شيئاً . ورأى أن ينحله بعض الفضالة ، لم يعرف غير الاستعارة ، ثم لا ينظر فى حال تلك الاستعارة : أحسنت بمجرد كونها استعارة أم من أجل فرق ووجه ، أم للأمرين ؟ ، قد قنع بظواهر الأمور . . . واعلم أنا — وإن كنا إذا اتبعنا العرف والعادة . وما يهجس فى الضمير ، وما عليه العامة — أرانا ذلك أن الصواب معهم ، وأن التعويل ينبغى أن يكون على المعنى ، وأنه الذى لا يسوغ القول بخلافه ، فإن الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق ، وإلى ما عليه المحصلون . لأننا لا نرى متقدماً فى علم البلاغة ، مبرزاً فى شأوها ، إلا وهو ينكر هذا الرأى (يقصد رأى القائلين بتقديم الكلام بمعناه) ويعيبه . ويزرى على القائل به ، ويغض منه (٣) » .

---

(١) كتفضيل أبى عمرو الشيبانى اللذين ذكرناهما فيما سبق ، أنظر ص ٢٤٣ من هذا الكتاب وتعليقنا عليهما .

(٢) انظر ص ٢٥٣ — ٢٥٥ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الأعجاز ، ص ١٩٤ — ١٩٥ ..

ثم يعلل ذلك بأن سبيل الكلام « سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب . يصاغ منها خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءاته . أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى — إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه — ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام . وأعلم أنك لست تنظر فى كتاب صنف فى شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيتهم يتشددون فى إنكاره وعيبه والعيب به ، وإذا نظرت فى كتب الجاحظ وجدته يبلغ فى ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى فى ذلك إلى أن جعل العالم بالمعانى مشتركاً وسوى فيه بين الخاصة والعامة . . » (١) وهنا يستشهد برأى الجاحظ (٢) السابق ذكره . ويعقب عليه بما يدل على الباعث الدينى الذى يدفع به ألا يغفل شأن اللفظ ومزينه ، فيقول : « وأعلم إنهم لم يبلغوا فى إنكار هذا المذهب ما بلغوه إلا أن الخطأ فيه عظيم ، وأنه يفضى بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ، ويبطل التحدى ، من حيث لا يشعر . وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون من أن لا يجب فضل ومزيه إلا من جانب المعنى ، وحتى يكون قد قال حكمه أو أدباً ، واستخرج معنى غريباً أو تشبيهاً نادراً ، فقد وجب اطراح جميع ما قاله الناس فى الفصاحة والبلاغة ، وفى شأن النظم والتأليف ، وبطل أن يجب بالنظم فيضل ، وأن تدخله المزية ، وأن تتفاوت فيه المنازل ، وإذا بطل ذلك فقد بطل أن يكون فى الكلام معجز ، وصار الأمر إلى ما يقوله اليهود ومن قاله بمثل مقالهم فى هذا الباب ، ودخل فى مثل تلك الجهالات : ونعوذ بالله من العمى بعد الأبصار (٣) » .

فى هذا كله يحمل عبد القاهر على الجامدين الذين يلوكون عبارات يروجون بها لما يروقهم من معنى . ويغفلون شأن الصياغة فى التقدير ، وإذا لجأوا إلى شىء من ذلك

(١) المرجع السابق ص ١٩٦ — ١٩٧ .

(٢) المرجع السابق ص ١٩٧ — ١٩٨ وأوردناه ص ٢٤٦ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : المرجع السابق ص ١٩٨ — ١٩٩ .

فإنما يجرون استعارة ، أو ينبهون إلى تشبيه على حسب ما حفظوا من قواعد ، وقد بين عبد القاهر خطرهم على البلاغة وعلى دعوى إعجاز القرآن (١) .

هل معنى ذلك أن عبد القاهر من أنصار اللفظ ؟ يأبى عبد القاهر أن يكون من أنصار اللفظ على نحو ما رآه من سبقوه فى حملتهم ، إذ أن هؤلاء يجهدون أنفسهم فى الكشف عن حسن الكلام فى حسن ألفاظه فى ذاتها ويذهبون فى ذلك إلى تناسى المعانى التى تدل عليها الصياغة الأدبية . يغفلون قيمة هذه الصياغة وربطها بدقائق الصورة المقروءة . ويظهر أن الأمر قد انتهى باللفظين من معاصرى عبد القاهر إلى الافتتان بالألفاظ — التى هى وسائل — عن المعنى الذى تستخدم الألفاظ لبيانه . وإلى هذا يلجأ من ليس لديهم كبير معنى ، فيحاولون ستر فقرهم فى الفكر بطوفان من الألفاظ الطيبة الجرس ، ويصور تعشى العيون وتبهر الأبصار ، دون أن تبين عن معنى ذى بال . ويعد هذا فى علم الجمال « قبحاً لما فيه من هرج وتحكم (٢) .

هذا إلى ما فيه من مساس بقضية الإعجاز ، إذ لو اعتددنا بالألفاظ فى ذاتها لما أمكن تمييز القرآن من غيره ، من حيث الفاظ . وحول هذه المعانى تدور حجج عبد القاهر ضد اللفظيين (٣) .

فيرى عبد القاهر أن إعجاز القرآن لا يتصور أن يكون فى الألفاظ منفردة ، إذ هى مادة اللغة عامة ، وكانت معروفة لدى العرب ، فلا يمكن أن يكون بها (٤) تحد لهم . ثم إن الألفاظ المفردة لا يتصور أن يقع بينها تفاضل من حيث هى ألفاظ مفردة ، دون أن تدخل فى تراكيب ، إلا فى قولهم : « هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن .. وهل تجد أحداً يقول ، هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها(٥) »

---

(١) انظر أيضاً المرجع السابق آخر ص ١٩٤ .

(٢) أنظر :

Benedetto Croce : Esthétique, Comme Science de l'Expression et Linguistique Générale. trad. par H. Bigot, Paris, 1904 p. 91-93.

(٣) ويتبعه فى هذه الحملة ضياء الدين المعروف بابن الأثير فيما سبق أن أوردناه له من نص ص ٢٤٥ من هذا الكتاب .

(٤) عبد القاهر الجرجانى : المرجع السابق ص ٣٢ — ٣٣ .

(٥) نفس المرجع ص ٣٦ .

« فلا جمال إذن فى اللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى فى النطق . وإنما يكون ذلك لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب (١) » .

ودليل آخر . أن دلالة الألفاظ على معناها تحكمية وضعية : فلو أن واضع اللغة كان قد وضع « ربض » مكان « ضرب » . لما كان فى ذلك ما يؤدى إلى فساد . فليس توالى الكلمات فى النطق محتاجا إلى تفكير ، ولا مستوجبا لفضل إلا من جهة معناها وتناسقها . هذا هو ما يستدعى الفكر وتتفاوت فيه (٢) العقول . فلا فضيلة للألفاظ من حيث هى ألفاظ إلا فى خلوها من الغرابة ومن تنافر حروفها فى النطق . وهذه ميزة سلبية ضئيلة القيمة .

فإذا كان التلاؤم فى حروف الكلمات ، وخفة نطقها ، من الأمور المطلوبة البلغاء، فهذا وجه من وجوه الفضيلة ، وداخل فى عداد ما يفاضل به . وهو راجع حقاً إلى الألفاظ والتراكيب من حيث نطقها ومن حيث هى ألفاظ فى ذاتها : ولكن سواه من وجوه البلاغة كثير : ومن البديهى أنه لا يمكن قصر الحس عليه ، أو ادعاء إعجاز القرآن به (٣) .

فالألفاظ بمعزل عن المزية إلا فى تأليف الكلام ، وتنظيم أجزاء الصور الأدبية ، وجلاء الفكرة بوسائل الصياغة اللغوية . وهى مزايا ترجع جميعها — فى رأى عبد القاهر إلى الصياغة ودلالتها على الصور الأدبية . ولا وجه لنسبتها إلى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ، ولا يمكن نسبتها إلى الألفاظ إلا فى دلالتها على صورها ، لأنها هى وسائل التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة . ولهذه الدلالة فخم القدماء شأن اللفظ ، وجعلوه قسيم المعنى ، « فقالوا : معنى لطيف ولفظ شريف » : وقالوا : « إن المعانى لا تتزايد . وإنما تتزايد الألفاظ » . وذلك أنه « لما كانت المعانى إنما تتبين بالألفاظ ، وكان لا سبيل للمرتب لها ، والجامع شملها ، إلى أن يعلمك ماصنع فى ترتيبها بفكرة ، إلا بترتيب الألفاظ فى نطقة . تجوزوا فكنوا عن المعانى بترتيب الألفاظ ، ثم بالألفاظ بحذف الترتيب (٤) » .

---

(١) نفس المرجع صفحة ٣٧ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٠ — ٤١ ، ٤٢ — ٤٣ .

(٣) نفس المرجع ص ٤٥ — ٤٩ .

(٤) نفس المرجع ص ٥٠ — ٥١ .

فكما لم يرضى عبد القاهر بالرجوع إلى مجرد المعنى فى تقويم الأدب . لم يقنع كذلك بالوقوف عند حدود الألفاظ من حيث هى ألفاظ ، وإنما رمى إلى ربط الألفاظ بدلالتها فى السياق من حيث تكوين الصورة الأدبية .

ثم إن اللفظ والمعنى متلازمان ، فالعملية الفكرية واحدة ، وفيها تتجلى الصورة الأدبية عن طريق صياغتها ، فإذا كانت العبرة بالألفاظ فى مواقعها من الجمل ، فليس ذلك لأنها المقصودة أولا بالفكر ، إذ لا يعقل أن يقصد أولا إلى ترتيب المعانى فى استقلال عن اللفظ ، ثم بعد ذلك يستأنف النظر فى الجملة الدالة عليها ، ولا أن يقصد إلى ترتيب الألفاظ وتواليها على نظام خاص فى استقلال عن الفكر . ولكن هذا الترتيب للألفاظ يقع — ضرورة — ملازما للمطلوب الأول ، وهو المعنى المدلول عليه فى الصورة (١) . وهنا يخالف عبد القاهر ما ذهب إليه ابن خلدون فى دعواه أن المعنى تابع للفظ فى مناصرته للفظ (٢) ، فيرى عبد القاهر أن اللفظ تابع للمعنى ضرورة ، إذ الألفاظ أوعية للمعانى . وهى أدواتنا لفهم هذه المعانى : « فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا فى النطق (٣) » ، فلا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعاً من غير أن يعرف معناه ، ولا أن يتوخى فى الألفاظ — من حيث هى ألفاظ — ترتيبا ونظما ، وإنما يتوخى الترتيب فى المعانى ، فإذا تم ذلك تبعتها الألفاظ وقفت آثارها » ، « إنك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك ، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً فى ترتيب الألفاظ . بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم ، وتابعة لها ولاحقة بها وإن العلم بمواقع المعانى فى النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق (٤) » .

ولهذا التلازم فى العملية الفكرية بين الألفاظ فى السياق ودلالتها على معناها العام ، يرى عبد القاهر أنه لا يتصور بحال أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، لأنه لا يتصور أن يحصل المرء على المعنى أولاً على حدة ثم يبحث له عن الألفاظ الدالة عليه ، إذ أن الألفاظ — من حيث هى ألفاظ — لا تطلب بحال ، وإنما تطلب من أجل المعانى فى

(١) المرجع السابق ص ٤٢ — ٤٣ .

(٢) انظر ص ٢٤٦ — ٢٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : المرجع السابق ص ٤٣ .

(٤) نفس المرجع ص ٤٤ .

الصياغة والسياق . فطلب المتكلم دائما متوجه إلى المعنى الذى يريد أن يصوغه فى كلام يدل عليه . وقد تعرض له الصعوبة بسبب اللفظ : « فصعوبة ما صعب من السجع هى صعوبة عرضت فى المعانى من أجل الألفاظ . وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة ، وبين معانى الفصول التى جعلت أردافاً لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت فى ضرب من المجاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع . وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف (١) » ، فالعملية الذهنية يتلازم فيها المعنى والألفاظ الدالة عليه فى الجمل مؤتلفة ، وبديهى أن المطلوب المعنى ، إذ الألفاظ — من حيث هى أصوات — لا تطلب أبداً : ولكن المعانى إنما تطلب بالألفاظ من حيث دلالتها فى الصياغة . فأنت إنما « تطلب المعنى ، وإذ ظفرت بالمعنى فاللفظ معك ، وإزاء ناظرك . وإنما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت طلبت المعنى فحصلته ، احتجت إلى أن تطلب اللفظ على حدة ، وذلك محال (٢) » .

إذن فالأهمية للألفاظ فى مواقعها من الجمل ، بوصفها الوسائل التى بها يؤدى المعنى ولا أهمية لها فى ذاتها .

وإنما تظهر أهمية الألفاظ فى أداء المعانى ، ويتجلى ذلك فى تأليف الكلام وهنا تظهر مزية الصياغة وما فيها من ألفاظ فى جلائها للصورة . فالبلاغة والفصاحة ، وسائر ما يجرى فى طريقهما أوصاف راجعة إلى المعانى . وإلى ما يدل عليه بالألفاظ ، دون الألفاظ لنفسها (٣) » . أى فى ذاتها دون تأليف كما بينا .

---

(١) نفس المرجع ٤٩ .

(٢) نفس الموضع . وهنا يمس عبد القاهر مسألة جوهرية أشار إليها أرسطو ، هى أن عملية النطق مستلزمة — ضرورة للتفكير — (ص ٣٢ — ٣٤ من هذا الكتاب) . ويسلم العلم الحديث بأن التفكير على أية صورة — إنما يكون بألفاظ ، حتى يفكر المرء عن صمت فى ذات نفسه . واللغة هى وسيلتنا للوعى بما حولنا والتعبير عنه . يقول برجسون فى مقدمة رسالته فى الأفكار المباشرة للوعى :

Essai sur les Données Immédiates de la Conscience :

« إنما نفكر ضرورة بالألفاظ » ، أنظر Brice Parain, op. cit. p. 14-19.

(٣) عبد القاهر الجرجانى : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

وإذن ليس معنى هذا إغفال الألفاظ فى مواقعها من الجمل ، لأنها هى وسائل التفكير والتصوير الأدبى . وإنما حسن الدلالة وتمامها ، وجلاؤها فى صورة أبهى وأعجب وأكثر أثراً فى النفس ، ليست سوى خصائص لا تتوافر إلا بأن يؤتى « المعنى من جهته ، ويختار له اللفظ الذى هو أخص به واكشف عنه ، وأتم له ، وأحرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية (١) » . ولا تكون المزية للكلمة إلا بحسب موقعها من الجملة . لالتئام معناها مع معنى جاراتها . ولذا تحسن الكلمة فى موضع وتقبح هى نفسها فى موضع آخر . وذلك كلفظة الأخدع فى بيت الصمة بن عبد الله بن طفيل :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى　　　وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا (٢)

فلها فيه حسن لا يخفى ، على حين سمجت ونقلت فى بيت أبى تمام :

يا دهر قوم من اخدعيك فقــد　　　أضججت هذا الأنام عن خرقك (٣)

وينتج من هذا أن العبرة بالجملة لا بالكلمة المفردة ، فالفائدة مختصة بالجملة ، « ولم تجز حصولها بالكلمة الواحدة ، كالإسم الواحد ، والفعل من غير إسم يضم إليه (٤) » .

ومن المفردات اللغوية ما يتوارد على معنى ، وهو المترادف ، ولا يقيم له عبد القاهر شأناً كبيراً (٥) . وإنما يعنى بأن ينص على أنه لا ترادف مطلقاً فى الجمل فكل تغيير فى الجمل بالتقديم أو التأخير ، أو الزيادة أو النقص ، يتبعه حتما تغير فى معنى الجمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين وسائل تأدية المعنى بالكلمات ، والمعنى

---

(١) نفس المرجع ص ٣٥ .

(٢) الليث : صفحة العنق . الأخدع : عرق فى جانب العنق : والأخدعان عرقان فى الجانبين من العنق .

(٣) الخرق (بضم الخاء والراء) : الجهل والحمق والعنف . وتقويم الأخدعين يكون بترك الكبر والعنف — والبيت مذكور فى باب الاستعارات القبيحة لأبى تمام فى الآمدى : الموازنة ص ٢٨٨ — وفى الصناعتين لأبى هلال ص ٢٣٥ .

(٤) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ٣١٦ — ٣١٧ ؛ وهنا يلتقى عبد القاهر مع أرسطو : إذ الكلام عند أرسطو ممثل فى الجمل لا فى الكلمات . أنظر ص ٣٢ — ٣٣ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٥) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ، ص ٢٠٠ — ٢٠١ .

نفسه . وهنا ليست صياغة الأسلوب — عند عبد القاهر — مشابهة « الصياغة والتحبير ، والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير » . وكنى ، ولكنها — مع هذه المشابهة — تمتاز بخاصة : هى أنه يتصور أن يتشابه ديباجان فى النقش ، أو سواران فى الصنعة ، حتى لا تستطاع التفرقة بينهما ، ولا يتصور ذلك فى الكلام .. « لأنه لا سبيل إلى أن تجىء إلى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لا يخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يغرنك قول الناس . قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم . والمراد إنه أدى الغرض : فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول ، حتى لا تعقل مهنا إلا ماعقلته هناك ، وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك ، كالسوارين والشنفين . ففى غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة : وهى أن تكون الألفاظ مختلفة المعانى إذا فرقت ، ومتفقتها إذا جمعت وألف منها كلام . وذلك أن ليس كلا منا فيما يفهم من لفظين مفردين نحو « قعد وجلس » ، ولكن فيما فهم من مجموع كلام آخر (١) . ومما سبق يبين لنا كيف كشف عبد القاهر عن نظريته فى النظم .

النظم عنــد عبــد القــاهر :

يقصد عبد القاهر بالنظم صياغة الجمل ودلالتها على الصورة ، وهذه الصياغة هى محور الفضيلة والمزية فى الكلام .

ولهذا عنى عبد القاهر بشرح دلالات الألفاظ واختلافها باختلاف مواقعها فى الجمل . فيما سماه النظم . وقد قام فى هذا الباب بجهد عظيم الخطر ، فهو يقصد بالنظم ما يطلق عليه الغربيون علم التراكيب (٢) ، وهو عندهم أهم أجزاء النحو . ويعرفه عبد القاهر بأنه : وضع « كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو » ، ووسع عبد القاهر دائرة النحو ، فلا يقتصر على وجوه الإعراب وأنواع الجمل من إسمية وفعلية . ومن استعمال أدوات الربط المختلفة ، ولكنه يشمل ما يدرس الآن فى علم المعانى من الفصل

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ، ص ٢٠١ — ٢٠٢ .

(٢) Syntaxe

والوصل ، والتعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والإظهار والإضمار ، وكثير من المحسنات البيانية والبديعية التى تضيف إلى المعنى ، كالمزاوجة بين الشرط والجزاء ، وكالتقسيم والجمع وتشبيه التمثيل (١) .

وكما أن النظم لا يظهر فى الكلمة إلا بحسب موقعها فى الجملة ، وبهذا الموقع تتأثر الصورة التى يهدف الأديب إلى رسمها ، فكذلك الجملة لا يبين حسن نظمها إلا إذا ائتلفت بدورها مع جاراتها فيما تهدف إليه هذه الجمل من معنى ، ليتألف من مجموع الجمل صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر ، وظهر أنها صدرت عن روية وأناة ، وبدون هذا لا يكون الكلام جيدا فى نظمه ، أى النظم الذى يريده عبد القاهر ، وإن حسنت ألفاظه ، وإن جادت كل جملة منه على حدة ، لأنك ترى « سبيله فى ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآلئ فخرطها فى سلك » لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض « لا يريد فى نضده ذلك أن تجىء له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين . وذلك إذا كان معناك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله ، كقول الجاحظ : جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً ، وبين الصدق سبباً ، وحبب إليك التثبت ، وزين فى عينيك الإنصاف (٢) » . فمثل هذا الكلام لا مزية فيه بنظمه ، وإنما مزيته فى معناه ومتون لفظه (٣) » . وهو كلام لا نظم فيه ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزيغ واللحن ، ومدار الحسن هو النظم ، ولا نظم فى الكلام « حتى ترى فى الأمر مصنعا ، وحتى تجد إلى التخير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صواباً (٤) » ومن هنا يظهر أن النظم — وهو مدار الحسن عند عبد القاهر — متميز عن المعنى فى ذاته مجرداً ، وعن اللفظ فى ذاته منفرداً ، لأنه صياغة الكلام فى جمل متآزرة على جلاء الصورة المرادة .

وسبق أن نبهنا إلى أن الألفاظ — من حيث هى ألفاظ — لا يتصور حسنها إلا فى مزية سلبية ضئيلة هى خلوها من الغرابة والتنافر فى النطق . أما الاستعارات والمجاز والمحسنات البديعية فمع جريانها فى الألفاظ ، لا يظهر حسنها إلا إذا راعينا فيها وجوه

(١) المرجع السابق ص ٦٤ — ٧٦ راجع الأمثلة فى الأصل ، قصداً إلى الإيجاز .

(٢) نفس المرجع ص ٧٦ .

(٣) نفس المرجع ص ٧٧ .

(٤) نفس المرجع .

الجمال فى الصياغة والتصوير . ولهذا تلتقى مع ما يهدف إليه عبد القاهر من معانى « النظم » فى تأليف الصورة الأدبية (١) . وقد ترجع الاستعارة إلى اللفظ من حيث دلالته على المجاز ، دون نظم الكلام ، وفى هذه الحالة لا قيمة لها إلا فى حسن موقعها من الجملة فى الصياغة ، ولكن غالبا ما يضيف « النظم » إلى جمالها إذا كانت بالغة الإحكام . فالاستعارة فى قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » ، جارية فى لفظ « اشتعل ». ويزيد من حسنها نظم الجملة على هذا النحو ، بإسناد الفعل إلى الرأس ، وهو فى الحقيقة للشيب ، وهذا وجه من وجوه حسن النظم فى الكلام ، وهو متحقق دون الاستعارة فى مثل : طاب عمر وعينا ، وكرم أصلا ، وحسن وجها . وإنما زاد النظم من حسن الاستعارة فى : « اشتعل الرأس شيبا » ، لأنه « يفيد — مع لمعان الشيب فى الرأس الذى هو أصل المعنى — الشمول ، وأخذه من نواحيه ، وأنه قد استقر به وعم جملته . حتى لم يبق من السواد شىء ، أو لم يبق منه مالا يعتد به . وهذا ما لا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس أو الشيب فى الرأس .. ووازن ذلك أن تقول : اشتعل البيت ناراً ، فيكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول ، وأنها قد استولت عليه وأخذت فى طرفيه ووسطه . وتقول : اشتعلت النار فى البيت ، فلا يفيد ذلك ، بل لا يقتضى أكثر من وقوعها فيه وإصابتها جانبا منه . فأما الشمول ، وأن تكون قد استولت على البيت وابتزته ، فلا يعقل من اللفظ ألبته (٢) » .

وبهذا لم تعد قواعد النحو لدى عبد القاهر جافة مقصورة على الإعراب كعهدنا بها ، وإنما أضحت من وسائل التصوير والصياغة ، ومقياسا يهتدى به فى البراعة ، ويتفاوت فى التسابق فيه الشعراء ، « وإنما سبيل هذه المعانى (النحوية) سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، كما أنك ترى الرجل قد تهدى — فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج — إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال

---

(١) نفس المرجع ص ٧٩ — ومثلها التجنيس ، فهو من المحسنات اللفظية . ولكن فيما يتصل بالمعنى ، وعبد القاهر يحفل باللفظ من حيث دلالته على المعنى فى السياق كما سبق ، أنظر التجنيس أمثلة كثيرة ووجوه حسنها فى أسرار البلاغة ص ١٣ .

(٢) ونظيره قوله تعالى : « وفجرنا الأرض عيونا » (دلائل الاعجاز ص ٧٩ — ٨٢) وفيه أمثلة أخرى كثيرة .

الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم (١) » .
ويضرب صاحب (٢) الطراز مثلا لذلك قول امرىء القيس :

فقلت ، يمين الله أبرح قاعداً ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

« فإذا كان (امرؤ القيس) ملازما لها مع تقطيع الأوصال ، فملازمتها مع المحبة والألفة تكون أدخل لا محالة . وهذه الواو هى المطلعة على الأسرار ، فإذا قدر زوالها زالت البلاغة (٣) » .

ويذكر عبد القادر هذه الأبيات التى كثر ثناء النقاد عليها ، زاعمين — مع ذلك — أن ليس وراءها كبير معنى :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهاوى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح (٤)

فيعيب على من لم ير فيها غير طلاوة اللفظ ، فيرى أن طلاوة الألفاظ فيها مقرونة بحسن النظم ، فهى لا محالة تفيد المعنى ، فتؤدى إلى تأليف الصورة المرادة : « ثم انظر : هل تجد لاستحسانهم وحمدهم ، وثنائهم ومدحهم ، منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر فى الفهم مع وقوع العبارة فى

---

(١) نفس المرجع ص ٧٠ — ويبدو أن عبد القاهر كان فى هذا يبذل الجهد فى تجديد النحو ومنحه من القيمة ما يجب له ، وبخاصة بعد أن رأى جمود النحويين ومماحكاتهم اللفظية ، ووقوفهم عند حدود إعراب أواخر الكلمات . (أنظر المرجع السابق ص ٢٢ — ٢٨) — وانظر كذلك الأستاذ محمد خلف الله : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ص ٧٨ والفصل الرابع منه كله .

(٢) وإنما ذكرنا مثالا له هنا لأنه ممن يتبعون رأى عبد القاهر .

(٣) يحيى بن حمزة العلوى : الطراز جـ ٢ ص ٢١٣ — ٢١٤ .

(٤) انظر ص ٢٥٢ — ٢٥٣ من هذا الكتاب .

الأذن ؟ (١) » .

ويشرح عبد القاهر لنا كيف أنه توافر فى الأبيات حسن النظم ، فحسنت دلالات الألفاظ فى مواقعها من الجمل ، وحسنت الجمل فى تجاورها بعضها مع بعض ، فاكتملت فيها جودة التأليف التى تعين على توضيح الصورة واتقانها : وهى الهدف من حسن النظم كما يراه عبد القاهر (٢) :

وعلى هذا فالحسن للنظم من حيث تصويره للمعنى ، أو للصورة من حيث هى مدلول عليها فى النظم ، وكما يشترط عبد القاهر لجمال الصورة الأدبية تآزر الجمل المتآلفة على معنى ، كى يتم بها وضع الصورة ، فيتحقق الحسن فى النظم كما رأينا ، يرى أيضا أن هناك محسنات تجرى فى الألفاظ ، كالتطبيق والاستعارة وأقسام البديع ولكن لا من حيث هى ألفاظ — إذ أن الألفاظ من حيث هى ألفاظ لا تخرج عن أن

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ١٥ — ١٦ — يقول عبد القاهر : « ان أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : (ولما قضينا من منى كل حاجة) ؛ فعبر عن قضاء المناسك بأجملها ، والخروج عن فروضها وسننها ، من طريق أمكنة أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريق العموم . ثم نبه بقوله : (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) ، فوصل بذكر مسح الأركان ، ما وليه من ذكر زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظه « الأطراف » على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر ، من التصرف فى فنون الغزل وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة التلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب وأنسة الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الاياب ، وتنسم روائح الأحبة والأوطان ، واستماع التهانى والتحايا من الخلان والإخوان . ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه ، فصرح أولا بما أومأ إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه إلى المنازل . وأخبر — بعد — بسرعة السير ووطأة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح . وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيئة ، وكان سيرها السهل السريع ، زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً . ثم قال : « بأعناق المطى » . ولم يقل : بالمطى لأن السرعة والبطء يظهران غالباً فى أعناقها ، ويبين أمرها من هواديها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة ، وتتبعها فى الثقل والخفة — ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا فى أنفسها بأفاعيل لها خاصة فى الرأس والعنق . ويدل عليه بشمائل مخصوصة فى المقاديم . . » (عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ص ١٦ — ١٧) .

(٢) المرجع السابق ص ١٦ — ١٨ ، ١٩ — فعبد القاهر يثنى على الأبيات من حيث تآزر ألفاظها وجمالها على تأليف الصورة الأدبية .

تكون أصواتاً لا توصف بالحسن أو القبح إلا من جهة تلاؤمها فى الحروف وخفتها على السمع ، أو تنافرها وثقلها — بل من حيث هى محسنات لفظية فى الصياغة والسياق ، ومن القصور الوقوف فيها عند مجرد اللفظ ، وقد يخلو الكلام من هذه المحسنات اللفظية السابقة التى تجرى فى الألفاظ من حيث (١) معانيها فى الصياغة ، ولكن يتوافر فيه مع ذلك حسن (٢) النظم ، وكما أنه قد تتوافر له هذه المحسنات مع حسن النظم فيكون « قد قرس الحسن من الجهتين ، ووجبت له المزية بكلا الأمرين » . والإشكال فيما توافر له حسن اللفظ والنظم أن تجد من يعقل فيه عن حسن النظم ، فيرجع الحسن كله إلى الألفاظ من حيث معانيها من استعارة وتطبيق (= طباق) وما إليها . كما رأينا فى مثال من يقف عند إجراء الاستعارة — فى قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » — فى كلمة « اشتعل » غافلا عن حسن النظم فيها (٣) . وكما فى قول ابن المعتز :

وإنى ، على إشفاق عينىّ من العدا   لتجمع منى نظرة ثم أطرق

فإن القصير النظر يقصر الحسن على اللفظ . فيرى أن هذه الطلاوة إنما هى لأنه جعل النظر يجمح ، وليس الحسن لذلك ، لأنه — إذن — قصر على حسن اللفظ دون

---

(١) لابد أن نلحظ هذا القيد : « من حيث معانيها » ، وبه نوفق بين مايفهم صراحة من كلام عبد القاهر من أن الاستعارة تجرى فى اللفظ ، وهى من محسناته التى تعين على تكوين الصورة ، ومع ذلك لا يحسن الوقوف عند حدودها فى بيان حسن الكلام (دلائل الاعجاز ص ٧٨ — ٧٩) ، نوفق بين هذا وقول عبد القاهر فى أسرار البلاغة : « وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعانى الخاصة ، من غير أن يكون للألفاظ فى ذلك نصيب ، أو يكون لها فى التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب » (أسرار البلاغة ص ١٤ — ١٥) ونفهم من مثل هذا النص الأخير ، ومن تقسيم عبد القاهر الكلام إلى ماهو شريف فى جوهره ، وما هو شريف بصنعته (ص ١٩ — ٢٠ من نفس المرجع أن عبد القاهر لم تكن قد نضجت عنده بصفة حاسمة نظرية النظم حين كان يؤلف أسرار البلاغة ؛ وقد رأينا فى نظرية النظم أنه يولى الصورة الأدبية كل حسن ، ولا يعتد بالكلام الذى لا يتآزر لتتم هذه الصورة ، ويقسم فيها الكلام إلى حسن لفظه ومعناه وحسن لنظمه — (أنظر شرحنا لنظرية النظم فيما سبق ؛ وانظر كذلك دلائل الإعجاز ص ٧٧ — ٧٩) ونرجح لهذا ولأدلة أخرى يضيق المقام هنا عن ذكرها أن أسرار البلاغة سابق فى التأليف على دلائل الإعجاز .

(٢) كما بين عبد القاهر فى الأبيات السابقة فى الجمل ، « ولما قضينا من منى كل حاجة » ، « ومسح بالأركان من هو ماسح » ، « وشدت على دهم المهارى رحالنا » « ولم ينظر الغادى الذى هو رائح » إلخ ... أنظر هامش ص ٢٦٧ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ٢٥٢ — ٢٥٣ من هذا الكتاب .

النظم ، وإنما حسن البيت لحسن النظم فيه . وذلك لأنه « قال أول البيت : « وإنى » حتى يدخل اللام فى قوله : « لتجمح » ، ثم قوله « منى » ، ثم لأنه قال « نظرة » ولم يقل : النظر ، مثلا : ثم فى قوله : ثم أطرق » ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف : وهى اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عينى من العدا » .

وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك ، فانظر إلى قوله :

سألت عليه شعاب الحى . حين دعا أنصاره ، بوجوه كالدنانير

« فإنك ترى هذه الاستعارة — على لطفها وغرابتها — إنما تم لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى » بما توخى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها . وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف ، فأنزل كلا منهما عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه ، فقل : سلت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره ، ثم أنظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة . وكيف تعدم أريحتيك التى كانت ، وكيف تذهب النشوة التى كنت تجدها (١) » .

فصياغة النظم هى التى تؤثر التأثير المعتد به فى « الصورة الأدبية » التى هى كالنقش والصياغة . كما سبق أن شرحنا . وإنما يعنى باللفظ فى النظم لتأليف أجزاء هذه الصورة التى لا تكتمل إلا بدقة الصنع فى ذلك النظم ، وباختيار الألفاظ ، ووضعها فى مواضعها الملائمة لها فى الجمل ، ووضع الجمل بعضها إلى جانب بعض ، ليشاكل بعضها بعضاً ، فيتم تأليف هذه الصورة . وقد عبر عن هذا صاحب المثل السائر — وهو فى رأينا ممن تابع عبد القاهر فى نظريته فى النظم — أى فى الاعتداد بالصياغة من حيث دلالتها على المعنى ، فقال : « اعلم أن العرب كما كانت تعتنى بالألفاظ فتصلحها وتهذبها . فإن المعانى أقوى عندها ، واكرم عليها ، وأشرف قدراً فى نفوسها : فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، لأنها لما كانت عنوان معانيها ، وطريقها إلى إظهار أغراضها ، أصلحوها وزينوها وبالغوا فى تحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها فى النفس ، وأذهب بها فى الدلالة على القصد . ألا ترى أن الكلام إذا كان مسجوعا لذ لسامعه فحفظه ، وإذا لم يكن مسجوعاً لم يأنس به أنسه به فى حالة السجع ؟ فإذا رأيت العرف قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها . ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها ، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هى

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص ٧٧ — ٧٨ .

بألفاظ فقط ، بل هى خدمة منهم للمعانى . ونظير ذلك إبراز صورة الحسناء فى الحلل الموشية والأثواب المحبرة ، فإنا قد نجد من المعانى الفاخرة ما يشوه من حسنه بذاذة لفظه وسوء العبارة عنه (١) » .

والوصول إلى هذه الصورة قد يكون بنظم الألفاظ وحدها ، وذلك إذا كان الكلام جاريا على الحقيقة . وفى هذه الحالة يكون الانتقال مباشرة من الألفاظ إلى معانيها الموضوعة . ولا تفاضل فى العبارات فى التصوير — إذن — فى رأى هؤلاء ، إذا اختلفت مفرداتها ، حين تكون هذه المفردات من قبيل المترادف : « فلو أن قائلا قال : رأيت الأسد ، وقال آخر : لقيت الليث ، لم يجز أن يقال فى الثانى إنه صور المعنى فى غير صورته الأولى ، ولا أن يقال : أبرزه فى معرض سوى معرضه ، ولا شيئا من هذا الجنس . وجملة الأمر أن صور المعانى لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ ، « حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له فى اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخرى (٢) .

وفى الحال الأخيرة — وهى دلالات الكلام بضروب المجاز من كناية واستعارة وتمثيل — لا يصل المرء إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، « ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض (٣) » . ففى قولهم : «كثير رماد القدر» أو قولهم : « بلغنى أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » ، وكذا : « رأيت أسداً » تريد به رجلا شجاعا ، فى ذلك كله تنتقل من دلالات الألفاظ الوضعية إلى المراد ، وهو معنى الكرم فى التعبير الأول ، والتردد بين أمرين فى التعبير الثانى ، وتشبيه الشجاع بالأسد على سبيل المبالغة فى عدم التمييز بينهما فى التعبير الثالث ، وفيها جميعها ينتقل المرء من اللفظ إلى المفهوم ، وهو المعنى الوضعى للغة ، ثم من هذا المعنى إلى معنى المعنى . والمعنى الأول — وهو المجازى — بمثابة الوشى والكسوة للمعنى الثانى الذى قصد إليه عن طريق معنى المعنى . والمعنى الثانى هو الذى كسى ذلك الوشى المجازى ، وحلى به (٤) . وهذا كله ما لم

---

(١) نصر الله بن محمد بن عبد الكريم (المعروف بابن الأثير) المثل السائر ص ٢١٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ص ٢٠٤ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٠٢ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٢٠٢ — ٢٠٤ .

يتغير النظم ، بتقديم أو تأخير ، أو زيادة أو نقص .. فإذا تغير ، فلا بد أن يتأثر المعنى وتتأثر الصورة (١) .

والصورة الأدبية التي يتعاون في تأليفها المجاز والنظم هي مدار الحسن عند عبد القاهر ، كما رأينا . فهل يقف عبد القاهر في تقويم الصور الأدبية عند حدود الجمال المحض ، دون قصد إلى شرف المعنى في ذاته ؟ يبدو أن الأمر كذلك . فقد نعى عبد القاهر على من يرون الحسن في الحكمة السائرة ، والخلق السائد ، لا يتجاوزون هذه الحدود (٢) . ولم يذكر عبد القاهر سوى الصورة الأدبية أساسا للحسن ، وهي التي يتوافر فيها حسن النظم ، سواء اشتملت على حكمة أم لا . ولا يشترط عبد القاهر غاية اجتماعية أو خلقية للكتاب . ومتى حسنت الصورة الأدبية باستكمال حسن النظم ، وحسن الألفاظ في مواقعها ، فقد حسن الكلام (٣) .

حقا قد مدح عبد القاهر الشعر بأنه كان ديوان الحكمة عند العرب ، ومجنى ثمر العقول والألباب ، وأنه الذي قيد على الناس المعاني الشريفة (٤) .. وقد قسم معاني الكلام إلى ما هي شريفة في الجوهر وشريفة في الصنعة ، وأن الأولى خير من الثانية (٥) ولكنه يعود فيرى أنه ليس على الشاعر أو الرواي عيب إلا في القصد : فرب هزل صار أداة في جد ، وكلام جرى في باطل ثم أستعين به على حق ، كما أنه رب شيء خسيس توصل به إلى معنى شريف . وقد استشهد عمر — حين أراد أن يقسم حللا أتت له من اليمن بين الصحابة — ببيتين لعمارة ابن الوليد :

أسرك لما صرع القوم نشوة ... خروجي منها سالما غير غارم
بريئا كأني قبل لم أك منهم ... وليس الخداع مرتضى في التنادم

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ — ١٩٥ و ص ٢٦٤ — ٢٦٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٢٥٦ — ٢٥٧ من هذا الكتاب .

(٣) ولهذا حكم بحسن الصورة في أبيات : « ولما قضينا من منى إلخ أنظر ص٢٦٨ — ٢٦٩ من هذا الكتاب .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ١٢ .

(٥) أسرار البلاغة ص ١٩ — ٢٠ — أنظر تعليقنا على الهامش رقم (١) من هذا ص ٢٦٦ من الكتاب .

يريد بهما ألا يخدع فى عدل القسمة ، وهو معنى حق : على أن أبيات ابن الوليد قد قالها فى مجلس شراب خمر . وعلى العكس رب كلمة حق أريد بها باطل ، فاستحق عليها الذم ، إذن فالكلام فى ذاته يحكم بجماله على حسب صورته الأدبية ، وأما استعماله فيتغير من موقف إلى موقف ، ومن قصد إلى قصد ، فيحسن هو — بحسب القصد — فى حال ، ويسوء هو نفسه (١) فى حال أخرى . فلا ينبغى أن يتوقف الحكم على الكلام — إذن — إلا على القدر الدائم له ، وهو جمال الصورة الأدبية .

ولا يشترط عبد القاهر سوى صدق الكاتب فى تعبيره ، فهو يرجح رأى القائلين بالصدق . والصدق — وهو القدر الجوهرى المشترك بين الفن والخلق — لابد منه لاعتبار العمل الفنى ، مهما اختلفت المذاهب فى الأدب ورسالته(٢) . على أن عبد القاهر كان يترجح أحيانا بين ضرورة الصدق ، وبين مجاراة الآخرين فى تحبيذ الإبداع والإغراب على حساب الصدق ، كما رأينا فيما سبق (٣) .

وعلى الرغم من أصالة عبد القاهر فيما سقناه له من آراء فى النظم ، قد تأثر بآراء كثير من سابقيه ،وحذا حذوهم فى الاعتداد بالصياغة ، وأنها نظير التصوير والنقش(٤) وكانت جل أفكاره دائرة حول هذه الصياغة . وقد أفاد إفادة كبيرة من أنصار أصحاب اللفظ وترجيحه على المعنى ، وبخاصة الجاحظ ، فى كتب الجاحظ ، بذور لأفكار عبد القاهر جميعها ، ولكن تجلت أصالته بعد ذلك فى ثورته على معاصريه : ممن اشتطوا فى نصرة اللفظ حتى غفلوا به عن الغاية ، وممن اعتدوا بما يروقهم من معنى أو من حسن مجازى فى الألفاظ ، مغفلين أمر الصورة الأدبية . وكان لعبد القاهر فضل لا يدانيه فيه ناقد عربى فى توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى ، وفى الاعتداد فى ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها ، مجازية كانت أم حقيقية ، وبيان تأثيرها فى تأليف الصورة الأدبية . وبالرغم من أن عبد القاهر قد ثار على اعتبار الألفاظ من حيث هى ألفاظ ، لم يدانه ناقد عربى فى بيان قيمة الألفاظ وصلتها بعملية الفكر اللغوية ، وتأثيرها فى الصورة الأدبية ، وله فى هذا الميدان ، وفى النقد بعامة ، أصالة جديرة بالتنويه بها .

---

(١) نفس المرجع ص ١١ — ١٢ — ويبدو أن هذا ما انتهى إليه عبد القاهر .

(٢) انظر ص ١٧٠ — ١٧٢ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ٢٢١ — ٢٢٢ من هذا الكتاب .

(٤) راجع ص ٤٢ — ٤٣ ، ١٥٥ — ١٥٦ — ٢١١ — ٢١٤ ، ٢٤٥—٢٤٦ من هذا الكتاب .

وكان الدافع الدينى جليا عند عبد القاهر فى بحثه فيما بحث فيه من قبله من نقاد العرب فيما سموه : اللفظ والمعنى . وكانت معايير هؤلاء النقاد فى حسن اللفظ والمعنى مختلفة كما رأينا . فبعضهم يعد حسن الكلام فى معناه ، و يقصد بالمعنى الحكمة أو الطرفة ، أو التعبير عن خلق (١) سائد . وآخرون يرون فى المعنى أنه ما تم به القصد (٢) من الكلام . وقد عزا الجاحظ الحسن للالفاظ ، ولكن يفهم من كلامه فى مواضع مختلفة أنه يقصد الصياغة ، وملاءمة الألفاظ لتصوير المعنى ، كما بينا ذلك من قبل (٣) . وهذا معنى قريب كل القرب مما أراده عبد القاهر فى نظرية النظم التى شرحناها . ففيها يولى عبد القاهر الصياغة كل الأهمية . من حيث تصويرها للمعنى . واستعانتها فى ذلك بالألفاظ فى صلتها بعضها ببعض فى داخل الجملة الواحدة ، ثم بالجمل فى تعاونها على تأليف الصورة . فالألفاظ عند عبد القاهر لا قيمة مما فى ذاتها على انفراد ، وإن كانت هى المواد الأولى التى تتكون منها تلك الصورة . وهى فى مواقعها من الجمل توصف بالحسن والقبح . ولكن يراعى فى تقويم الحسن والقبح أثرهما فى مجموع الصورة وفى هذه الصورة يتمثل المعنى الذى يهدف إليه الكاتب عن طريق تصويره بالألفاظ . أما المعنى فى ذاته — مجردا من ملابساته فى الصياغة — فأمر عام غامض يمكن أن يبرز فى صور لا عداد لها ، ولا يصح أن يتفاضل به كلام على كلام . وبهذا تكون قد نضجت فى بحوث عبد القاهر مسألة الصياغة والمعنى أو الشكل والمضمون ، أو الفكر وقالبها الفنى ، وإن كان عبد القاهر — شأنه فى ذلك شأن نقاد العرب — لم يقصد إلى الفكرة فى وحدة العمل الفنى بوصفه كلا . وإنما قصد إلى الصورة الأدبية المفردة التى يتكون العمل الأدبى من مجموعة منها .

ومسألة المادة والشكل ، أو المضمون والشكل ، استنفدت كثيراً من جهد الباحثين فى علم الجمال . فهل ينحصر الجمال فى المضمون وحده ، أم فى الشكل وحده ، أم فى المضمون والشكل كليهما ؟ .

والذى يجب مراعاته أولا هو تحديد ما يراد بالمضمون والشكل عند فلاسفة علم الجمال . فقد يريد أحدهم بالمضمون ما يريده الآخر بالشكل . وأقرب الآراء الجمالية

(١) انظر ص ٢٤٣ وهامشها من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٢٥٤ — ٢٥٥ وهوامشها من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ٢٥٦ — ٢٥٧ من هذا الكتاب .

إلى الإدراك العربى ما كان عند « بندتو كروتشيه » من علماء الجمال الإيطاليين ، حيث يقصد بالشكل قوة التعبير والقدرة الممثلة للأشياء، أو المصورة لها، بتكوين الإحساسات والمشاعر فى خلق الفنان (١) . والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين وضوح الصورة الفنية والتعبير عنها بالرسم أو النحت أو الكلام . فليس صحيحاً ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكار كثيرة هامة ، ولكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها ، فنى الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها فى كلمات جميلة عذبة فى المسامع ، فدلوا بذلك عليها . فإذا بدت الأفكار مستعصية هزيلة ، حين يريدون التعبير عنها ، فذلك لأنها واهنة هزيلة فى وضوحها فى أذهانهم . وليست الأشياء والصور من الوضوح فى ذهن العامة مثل ما هى من الوضوح فى ذهن الفنان . وليس من الحق أن يقال إن كل الناس يستطيعون أن يتخيلوا الصور التى رسمها « رفائيل » أو المعانى التى تحدث عنها « دانته » . فإن الفنان يرسم بذهنه كما يصور الشاعر بفكره . وإدراكهما عميق شامل لا يتاح لكثير من الناس (٢) .

و « بندتو كروتشيه » يحدد المضمون بأنه الأحاسيس ، أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلا جماليا ، وأما الشكل فهو صقلها ، وإبرازها فى تعبير عن طريق النشاط الفكرى، وعلى هذا يأبى بندتو كروتشيه أن تكون الحقيقة الجمالية محصورة فى المضمون أى فى مجرد الإحساسات ، كما يأبى أن تكون كذلك فى مجموع الشكل والمضمون ، أى فى الإحساسات مضافا إليها تعبيرات ، لأن قوة التعبير لا تضاف إلى حقيقة الإحساسات ، وإنما تصقل الإحساسات وتتكون بوساطة تلك القوة ، وتظهر الإحساسات فى التعبير . كما يوضع الماء فى المصفاة ، فيبدو من الناحية الأخرى هو هو. ولكنه مختلف أيضا : ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هى « الشكل » ولا شىء سواه . ولا قيمة فى الشكل عند « بندتو كروتشيه » بالكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير . ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة (٣) .

---

(١) Benedetto Croce : l'Esthétique, op. cit. p. 93-94.

(٢) المرجع السابق ص ٩ — ١١ قارنه بعبد القاهر فى التلازم بين الألفاظ والمعانى فى عملية الكتاب وتصويره فيما قلنا من شروح .

(٣) قارنه بعبد القاهر حيث لا يعتد بالألفاظ من حيث هى أصوات فيما شرحنا من رأيه فيما سبق ص ٢٥٩ — ٢٦١ من هذا الكتاب .

وليس معنى هذا أن المضمون فضلة ، إنما هو نقطة البدء الضرورية للتعبير ، ولكن ليس هناك من فاصل بين خصائص المضمون وخصائص التعبير . بحيث يمكن الانتقال من أحدهما إلى الآخر (١) : « قد يكون المضمون هو ما يمكن تحويله إلى شكل ، ولكن ما لم يوضع فى الشكل ، لا تكون له صفات محدودة ، فلا نعلم عنه شيئاً ، ولا يصير مضمونا جماليا قبل . وإنما يصير كذلك بعد وضعه عملا فى تلك الصورة (٢) .

وأهمية المضمون — فى رأى بندتو كروتشيه — تنحصر فى التعبير عنه ، أى فى وضعه فى شكله الجمالى ، ولا قيمة له فيما وراء ذلك . فلا ينبغى أن يقوم — من الناحية الفنية — على أساس نفسه ، أو قيمته الاجتماعية . وفى هذا ما فيه من إقرار الحرية للفنان . وهذه الحرية — مهما اتسعت حدودها — مبدأ خلقى كذلك ، ولكنه ضرورى للفن . وليس معنى هذه الحرية إعفاء الأديب من المسئولية إذا استغل الغرائز الدنيئة والغايات المسفة لدى الدهماء ، وهذا الإسفاف نفسه غريب عن الفن الذى هو طاهر فى ذاته ، ولكن مسئوليته يحددها القانون فى ذلك — شأن الفنان شأن أى إنسان آخر (٣) .

ولكن بندتو كروتشيه لا يرى مندوحة للفنان عن الصدق ، أى تعبير الكاتب عن ذات نفسه وما فى فكره . ولكنه يفرضه عليه باسم الجمال ، لا باسم الخلق ، إذ لا يقصد إلى مراعاة الكاتب للقانون الخلقى ، وإنما لمراعاته للواجب الفنى فى صدق التعبير وقوته ، ودلالته على مافى نفسه من معان أيا كانت : « فإذا كان مفهوم الصدق الواجب الخلقى فى ألا يغش الفنان جاره ، فالصدق — فى هذه الحالة — غريب عن الفنان ، لأنه لا يخدع أحداً ، وإنما يصور ما سبق أن كان فى تفكيره . فإذا كان فى تفكيره الخداع والكذب ، فإن الصورة التى يمنحها هذه الحقائق لا يمكن أن تكون خداعا أو كذبا ، لأنها صورة جمالية ، فالفنان يظهر جانبه الآخر ، إذا كان مهرجا كذاباً خبيثاً ، وذلك إذا عكس هذا الجانب فى صورة فنية ، أما إذا أريد بالصدق حقيقة التعبير عما فى النفس وقوته . فمن الواضح أن هذا المعنى الثانى لا صلة له بالإدراك الخلقى . فالقانون الخلقى والجمالى المشترك يتحلى لنا — فى هذه الحالة الأخيرة — فى

---

(١) المرجع السابق ص ١٦ — ١٧ قارنه بعبد القاهر ص ٢٦٠ — ٢٦٣ من هذا الكتاب .

(٢) نفس المرجع ص ١٧ .

(٣) نفس المرجع ص١٧ ، ١١٢ — ١١٣ — ولنا إلى هذا الاتجاه عودة فى أهداف الأدب وفلسفته فى النقد الحديث ، الباب الثالث من هذا الكتاب .

كلمة مستعملة فى علم الأخلاق وفى علم الجمال فى وقت معا (١) » . وفى هذا لا تتقيد حرية الفنان إلا فى صدق تعبيره وقوته . وفى هذه الوجهة يكاد يلتقى عبد القاهر مع كروتشيه ، كما أنهما يتحدثان كلاهما فى توثيق الصلة بين الشكل والمضمون ، على نحو ما رأينا .

ومن علماء الجمال من يقصدون بالمضمون التعبير ، أو الحقيقة النفسية المتجلية فى التعبير . (وهو ما يقصده « كروتشيه » ومن نحا نحوه بالشكل) ، ويقصدون بالشكل المادة الغفل للتصوير الفنى ، كالرخام مثلا للنحت ، والألوان للتصوير ، والإيقاع للموسيقى ، والأصوات للكلمات ، (وهى ليست شيئا يعتد به عند كروتشيه » (٢) . ويندرج فى الشكل عند هؤلاء الحقائق الطبيعية إذا أضيفت إلى المضمون . وعندهم أن القبيح فى علم الجمال ، هو اللجوء إلى الثرثرة اللفظية ، وتنميق العبارات ، فى بهرج لا يحتوى على شىء يعتد به .

وإنما ذكرنا من نقد بندتو كروتشيه ما يتصل اتصالا وثيقاً بنقد عبد القاهر ، لنوضح فضل عبقرية عربية انتهت بعمق نظراتها فى النقد الأدبى إلى نتائج عالمية ذات قيمة خالدة ، ولها صلة بفلسفة الجمال فى النقد الحديث . وعلينا أن نوضح معالم هذه الفلسفة الجمالية ، نقدم بها لنظريات النقد الحديث فى أهم الأجناس الأدبية المعاصرة . وهذا موضوع الباب الباقى لنا فى هذا الكتاب .

---

(١) نفس المرجع ص ٥٣ .

(٢) انظر : Benedetto Croce, op. cit. p. 83-94

الباب الثالث

الفصل الأول

أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث

يقسم علماء الجمال الاتجاهات الفلسفية — فى الأدب والفنون — إلى قسمين كبيرين يندرج أولهما تحت النزعة المثالية ، والثانى يسمونه الاتجاه الواقعى . وهذا التقسيم فلسفى لا أدبى . وإن ترك آثاره فى المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة :

فكان من نتيجة الفلسفة المثالية أن وجد — فى الأدب — مذهب الفن للفن ، كما كان نتيجة لها أيضا أن وجد — فى النقد — المذهب التأثرى ، نزعة الأسلوبين الخاص التى تمثلها : مدرسة النقد الحديث الأمريكية .

وأثرت الفلسفات الواقعية فى نشأة الواقعية الاشتراكية الأوروبية ، والمادية ثم مذهب الالتزام فى النثر دون الشعر عند الوجوديين . والاتجاه الجمالى والواقعى فى صراع دائب ، ولكنهما غالبا ما يتكاملان لدى كبار النقاد ، إذا نظرنا إلى ملابسات عصرهم :

فليس من بين المذاهب الأدبية أو النقدية ما يسمى المذهب المثالى . ذلك أن الأدب فى جميع مذاهبه — من كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية ووجودية — ليس ميدانه التجريد ، إذ أنه يصور الأفكار والمشاعر والتجارب فى صور تنبض بالحياة . وخاصته أنه ينزل هذه الأفكار والمشاعر من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، بالوسائل الفنية الخاصة به ، ليوحى بعد ذلك بأعمق الأفكار إيحاء .

فمن جهة نستطيع أن نقول : لا مثالية فى الأدب ، إذا أخذنا المثالية فى معناها التجريدى ، ولكن — من جهة أخرى — لنا أن نقول إن الأدب أو الفن — فى جميع مذاهبه — مثالى ، إذا فهمنا أن المثالية لا تقف عند حدود الواقع ، بل تتجاوزه دائماً ؛ والواقعيون مثل غير الواقعين فى هذا الأمر ، إذ أن الواقعيين يصورون الشر فى الواقع رغبة فى تغيير هذا الواقع أو الثورة عليه . وهم يشبهون — من هذا الجانب —

الرومانتيكيين الذين يهربون من الواقع فى عالم أحلامهم ضيقاً بالواقع ، ويشبهون كذلك دعاة الفن للفن الذين يفتنون فى تصوير ما يروعهم قصداً إلى غاية تتجاوز الواقع فى صورة من الصور .

على أن من المقطوع به أن كتاب الواقعية لا يقتصرون على نقل الواقع ، بل إن لهم أصالتهم فى الاختيار من هذا الواقع لغاية اجتماعية وإنسانية . ويقول زولا — صاحب المذهب الطبيعى — إن دعوته مثالية ، ترمى إلى مثال ، لا عن طريق الحلم بعالم أفضل كما يفعل الرومانتيكيون ، بل عن طريق البدء بالواقع (١) ويصرح بلزاك — رأس الواقعين الأوروبيين فى مجموعة قصصه : « الملهاة الإنسانية (طبعة عام ١٨٤٣) أن له — من وراء التصوير الواقعى — غاية خلقية ، هى إيقاظ روح الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع ، وإذن تكون تسمية الأدب أو النقد بالمثالى أو غير المثالى تسمية مضللة .

على أنا سنتبع — فى هــذا الفصل الذى نعرض فيــه لفلسفة الجمال — التقسيم الفلسفى — لا الأدبى . إلى فلسفة مثالية للجمال ، وفلسفته واقعية ، لأنا هنا فى مجال فلسفى .

وفلاسفة الجمال يدخلون فى مفهوم المثالية جميع فلسفات الجمال قبل المذاهب الواقعية ، كما يدرجون فيها كذلك مذهب الفن للفن ، والمذهب الرمزى ، إذ أن هذه المذاهب لا تعنى بالواقع الحاضر ، وإذا صورته فلا تقصد إلى تغييره تغييراً ثائراً كما يريد الواقعيون .

ولا ريب أن المذاهب الواقعية لم تنشأ فجأة ، بل لها بذور نمت فى الأدب والنقد من قبلهم . ومظهرها ربط الأدب بالواقع أو بالغاية فى صورة من الصور .

فقد رأينا فى الباب الأول كيف ارتبط الأدب بغاية خلقية مباشرة عند أفلاطون ، وغير مباشرة عند أرسطو (٢) .

---

(١) E. Zola ; Le Roman Expérimental, P. 40-42

وكذا كتابه الآخر : Les Romanciers Naturalistes ; P. 70

(٢) انظر صفحات ٢٦ — ٢٨ ، ٧٢ — ٧٨ من هذا الكتاب .

وقد حرص الكلاسيكيون على الغاية الخلقية للأدب . فأدب الكلاسيكيين « ينتصر فيه الحق على الباطل ، ويقوم فيه كل من الشر والخير تقويماً دقيقاً » (١) ويقول لابروير الكلاسيكي : « حينما تسمو القراءة بفكرك . وتلهمك مشاعر النبل وعلو الهمة ، فلا تبحث عن قاعدة أخرى للحكم على الكتاب ، فهو حينئذ طيب ، خرج من يد صناع (٢) » . ولكن الخلق هنا يتبع مبادىء عامة ، كما يعالج الأدب مواضيع صالحة لكل زمان ومكان . بحيث لا تمس النظم السائدة لدى سواد الكلاسيكيين . ولهذا كان الأدب الكلاسيكي أدبا محافظا ، جامدا في مضمونه . فكان أدب هؤلاء ونقدهم — وإن راعى الخلق التقليدى دون ما أراده الواقعيون . وعند الكلاسيكيين أن الجمال هو هو فى كل زمان ومكان ، كما أن النظم المستقرة لديهم فى عالمهم ليس فى الإمكان أبدع منها ، وإن قصدوا أحياناً إلى ترقيعها أو ترميمها .

وفى أواخر العصر الكلاسيكى خطت الفلسفة الجمالية خطوات واسعة فمهدت — من ناحية — للثورة الرومانتيكية على أسس جمالية جديدة .

والرومانتيكية مذهب ثائر ، وهو طليعة المذاهب الحديثة (٣) ، وفى الرومانتيكية تراءت اشتراكية على نحو ما ، فى دعوة « سان سيمون » وأتباعه ، على الرغم من ، طابعها الحالم ، ولكنها مهدت للنزعة الواقعية . وللرومانتيكية كذلك طابع مثالى مبنى على أسس جمالية ، منها نسبية الجمال ، واستقلال الجمال ، كما دعا إلى ذلك « ديدرو » ، ثم « كانت » .

وقد أثر كانت — بعد ذلك — فى مذهب الفن للفن وفى نقاد ذلك المذهب أبلغ تأثير ، وبلغت النزعة الجمالية قمة تأثيرها فى نقد بندتو كروتشية ، وفى الرمزيين ، وفى مدرسة النقد الحديثة الأمريكية ، وكان من ثمرات النزعة الجمالية أن قام المذهب التأثرى فى النقد .

ونما — فى نفس الوقت — الاتجاه الواقعى ، الذى وجدت بذوره الأولى لدى ديدرو ، وفى بعض آراء هيجل ، ثم فى الفلسفات الواقعية والتجريبية .

---

(١) Boileau : Epitres, IX, Vers 48-49

(٢) La Bruyère : les Caracteres, 1, 31

(٣) أنظر كتابى : الرومانتيكية : الباب الثالث كله .

ولاختلاط الآراء المثالية أو المحافظة بالآراء الواقعية لدى رواد الاتجاهين ، رأينا أن نعرض آراء أولئك الفلاسفة الرواد للفلسفة المثالية ، ثم من تلاهم من أصحاب النزعات الجمالية حتى العصر الحديث . موجزين القول فى صداها فى النقد ومذاهبه ، لكى نتحدث عقب ذلك فى المذاهب الواقعية من أوروبية ومادية ، ووجودية ، حتى نستخلص من هذه الدراسة الفلسفية نتائجها فى المعايير الجمالية العامة المشتركة بينها جميعاً . ولهذا سنبدأ بالحديث عن الفلاسفة الذين مهدوا للنظريات الحديثة على حسب منهج تاريخى ، وهم « ديدرو » ، و « هيجل » ، و « كانت » ، مشيرين إلى أثرهم فى النقد ومدارسه ، وذلك فى حديثنا فى الفلسفة المثالية — لننتقل عقب ذلك إلى المذاهب الواقعية ، ثم نختم بعرض النتائج الجمالية العامة لهذه الدراسات الفلسفية .

١ — الفلسفة المثالية

لهذه الفلسفة روادها ودعاتها . وسنعرض آراءهم فى علاقة الجمال بالمتعة ، وفى طبيعة الجمال ، وفى التفريق بين الجمال والمنفعة فى عالم المادة ، لنبين وظيفة الجمال الفنية ، ثم علاقة المتعة الجمالية بالنفس والإرادة .

١ — ويعد الكاتب والفيلسوف الفرنسى : ديدرو (١٧١٣ — ١٧٨٤) من أوائل من عالجوا هذه المسائل على نحو مهد للنظريات الحديثة بعده . فهو لم يتبع أفلاطون فى تفسير الجمال تفسيراً ميتافيزيقياً ، على حسب انعكاس الجمال الأزلى فى الأشياء ، وتفاوتها فى حظها من الجمال بمقدار هذا الانعكاس فيها ، ودلالة الجمال فى الأشياء على مثالية الجمال الخالد ، كما شرحنا من قبل فى فلسفة أفلاطون ، إذ لم يعد لهذا التفسير الميتافيزيقى من قيمة فى نظر ديدرو . وقد استعرض ديدور مسألة الجمال واختلاف الناس فيه ، على حسب أعمارهم ، أو على حسب العصور ودرجات المدنية منذ أقدم عهود الإنسانية حتى اليوم . وفى هذا أدرك ديدرو — إدراكاً غير محدد المعالم — تأثير العصور التاريخية ودرجة المدنية فيها فى إدراك الجمال وتحديد معناه (١) . وفى هذا خروج على ما كان قد استقر عند الكلاسكيين من إطلاق معنى الجمال وعمومه .

---

(١) انظر :

Diderot : Traîté du Beau, Essai sur la Peinture, dans : Oeuvres éd. de la Pléiâde, p. 1134, 1166.

وقد أقام ديدرو معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء ، فعنده أن الجميل « هو الذى يحتوى — فى نفسه وفى خارج نطاق الذات — على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لى هو الذى يثير هذه الفكرة (١) » . ثم يفرق بين ما هو جميل وما هو لذيذ ، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاستى الذوق والشم كالأطعمة والروائح ، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال ، وإنما يقال إنها لذيذة ، وطيبة ، إذا استطابها . ومعنى العلاقات أنا لا نستطيع أن ندرك الجمال فى الشىء دون أن نقف على ما يحفه من قرائن أخرى . فى الأدب — مثلا — لا ينبغى أن نقول إن الكلمة أو الجملة جميلة ، دون أن نقف على موقعها فى الجمل ، وفى القصة أو المسرحية أو القصيدة ، وفى الموقف العام ... وأما هى فى ذاتها فلا ينبغى أن توصف بجمال أو قبح ، إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب ، والتناسق والملاءمة ، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشىء الجميل (٢) . وإذن لا وجود لشىء جميل جمالاً مطلقاً .

على أن هناك من الأشياء ما هو جميل فى ذاته ، وهو ما يثير فكرة الجمال عن طريق إدراك العلاقات . فالأشياء الجميلة فى ذاتها لا تحتاج إلى من يتأمل فيها كى يوجد فيها صفة الجمال عن طريق تأمله لها ، بل هى جميلة وجد الناس أم لم يوجدوا : فاللوحات الفنية فى متحف « اللوفر » — مثلا — جميلة فى ذاتها تأملها الناس أم لم يتأملوها ، حتى لو لم يرها إنسان ، ويقصد بالناس من هم على قدر من الخبرة والمدنية ، ومن قاموا بتجارب فنية فى دراسة العلاقات بحيث يمكن أن تثير فيهم هذه اللوحات مثلا فكرة الجمال ، إذ من المقصور أن لا يعدها آخرون جميلة ، أو يعدوها قبيحة ، لأنهم ليست لهم دراية أو دراسة تمكنهم من الإدراك الحالى .

ثم هناك الجمال المدرك أو الخاص النسبى ، وهو ما يقف عليه المرء فعلا ، ويضعه فى موضعه الملائم له من عمله الفنى . فمثلا : حين يختار الرسام لوحته ، لا يلجأ إلى أجمل الأشياء فى الطبيعة ليرسمه ، ولكنه يلجأ إلى ما يلائم منظره وموضوعه ، فقد

(١) نفس المرجع السابق ص ١١٢٦ .

(٢) المرجع السابق ص١١٢٦ ، ١١٢٩ — ١١٣٠ ، قارنه بما يفهم من نظرية عبد القاهر الجرجانى فى النظم كما شرحناها فى هذا الكتاب . فهى قائمة على العلاقات بصفة عامة فى حدود الصورة الأدبية الجزئية كما بينا ص ٢٦١ وما يليها من هذا الكتاب — ثم بأرسطو ص ٧٩ — ٨٠ من هذا الكتاب .

يصور فى لوحته شجرة السنديانة مثلا ، ويترك الورود . والورود فى الطبيعة أجمل من السنديانة ، ولكن السنديانة فى لوحته أجمل لملاءمتها . ويقاس على ذلك التشبيهات والصور فى الأدب ، لاتختار على أساس جمالها فى ذاتها ، ولكن لما يتطلبه موقعها من جملة العمل الأدبى . وكل شىء على حسب درجته النسبية هذه ، كما أنه كذلك فى أشكال الطبيعة متى تمثلها الفنان ، حتى إن الأشكال التى تبدو قبيحة فى الطبيعة هى فى الحقيقة جميلة فى موقعها (١) .

والعمل الفنى — عند ديدرو — ينبع من الواقع ، ويستمد من الواقع عناصر وجوده العامة . ولكن ديدرو لا يحدد موقفه فى ذلك تحديداً حاسماً : فتارة يفهم من كلامه أن الفنان لا يحاكى الطبيعة ، ويلحظها عن قرب : « فمن الناس من يتوافر لهم — مع الرصانة والصرامة — الهدوء وإمعان النظر فى الطبيعة ، وغالباً ما يعرف هؤلاء — خيرا من سواهم — الأوتار الرقيقة التى يجب العزف عليها ، فيثيرون الحميا فى سواهم ، دون أن تبين منهم أماراتها (٢) . وتارة أخرى ينص ديدرو على أن مجرد محاكاة الطبيعة وحدها غير كاف ، إذ لابد من الدراسة والخبرة ، والوقوف على تاريخ الفكر (٣) . والفنان خالق غير مقلد . فإنتاج الفنان الشخصيات — خيالية أو مثالية — مبنى على إدراك الفنان جملة علاقات متفرقة فى الطبيعة فى كثير من الأشخاص ، ولا وجود لها مجتمعة إلا فى النموذج الذى صوره . فالفن يجمل الطبيعة ، ويبدو كأنه يضرب المثل كى تحاكيه الطبيعة ، ولا يحاكيها . والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ، ولكنه يعبر عما هو جوهرى (٤) فيها .

---

(١) نفس المرجع ص ١١٢٦ — ١١٣١ ؛ ١١٤٣ — ١١٤٤ ، ونظرة ديدرو هذه إلى الطبيعة توافق نظرة « روسو » . وهى مقدمة لنفس النظرة عند الرومانتيكيين فيما بعد ، يقول ديدرو : « ليس فى صنع الطبيعة من خطأ ، وكل شىء جميل أو قبيح له سببه ، وليس بين جميع الموجودات موجود واحد على غير الحالة التى يجب عليها » ص ١١٤٣ من نفس المرجع ويعترف ديدرو بعد ذلك بجهلنا بكل الأسباب والآثار لكل هذه الأشكال .

(٢) نفس المرجع ص ١٢٠٠ ، وانظر كذلك ص ١١٢٨ .

(٣) راجع ص ١١٤٩ ، ١١٩٦ من نفس المرجع .

(٤) نفس المرجع ص ١٠٤٤ — ١٠٤٦ ، ١١٤١ — ١١٤٢ — وسبق أن بينا أن أرسطو فى نظريته فى المحاكاة لم يجعلها مجرد تقليد للطبيعة ، بل المحاكاة عنده بحث عما يكمل الطبيعة بوسائل الطبيعة ، أنظر ص ٤٠ ، ٥٧ — ٥٨ من هذا الكتاب .

أيتعلق الجمال وتعبير الفنان عنه بالعقل وعملية الإدراك ، أم بالإحساس والعاطفة والذوق ؟ يتردد فى ذلك . فحينا يرى أنه عملية فكرية ، كما يفهم من النص السابق الذى أوردناه له ، وحينا آخر يرى أنه لابد من الإدراك من الحميا الفنية التى بدونها لا عبقرية فى الفن ، وهذه الحميا تستلزم رهف الإحساس وقـوة العاطفة (١) . ويبدو أنه يرد من الفنان أن يكون قوى الذوق والعاطفة ، ولكن فى حين التعبير الفنى يجب أن يغلب عقله وإدراكه فى نقل التجربة وفى تصويرها ، إذ أن العاطفة المشبوبة ، كالإحساسات الحادة ، عمياء خرساء لا تبين عن نفسها . وكأن رأى ديدرو — غير الواضح فى هذه الناحية — نواة لما سيفصله بندتو كروتشيه من ضرورة تمثيل العاطفة قبل محاولة التعبير الفنى عنها ، كما سنتعرض له بعد قليل .

وكما فرق ديدرو بين الجمال واللذة كما قلنا فيما سبق (٢) ، حذر كذلك من الخلط بين الجمال والمنفعة . فنحن تعجب بالأشياء لجمالها ، دون أن يدخل فى ذلك الإعجاب فائدتها لنا . فنقر بجمال ما فى الطبيعة من ورود ونباتات دون أن نعرف ما لها من فائدة (٣) . والإعجاب بالجمال ، إذن ، يكون ذاتياً فى مبدئه ، ولا يعبأ بالمنفعة : « وحقاً ألا يحدث فى كثير من الأحيان أن يهجر المرء الشىء النافع من أجل آخر جميل ؟ ألا يلحظ المرء أحياناً هذا التفضيل الكريم فى أشد حالات الهوان ؟ فالصانع الكريم النفس يحرص على إرضاء نفسه بصنع عمل محكم يجلب عليه الإفلاس ، مفضلا إياه على منفعة عمل آخر سىء قد يغنيه (٤) » .

وعلى الرغم من تفرقة ديدرو بين الجميل والنافع ، يرى مع ذلك ما يراه الكلاسيكيون — تبعاً لأفلاطون وأرسطو من قبل — من أن « تصوير الفضيلة محبوبة والرذيلة بغيضة . والهزء واضحاً ، هو واجب كل إنسان كريم يحمل القلم أو ريشة التصوير أو إزميل النحت (٥) » . وعند ديدرو « أن الحق والخير والجمال بينها

---

(١) نفس مرجع ديدرو السابق الذكر ص ١١٨٤ ، ١١٤٩ — ١١٥٠ ، ١٠٤٦ — ١٠٤٧ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ .

(٢) انظر ص ٢٨١ من هذا الكتاب .

(٣) المرجع السابق لديدرو ص ١١٢٢ .

(٤) نفس المرجع ص ١١١١ .

(٥) نفس المرجع ص ١١٨٣ .

وشائج وثيقة ، أضف إلى الأولين بعض الصفات النادرة الوضاءة ، فيصير الحق جميلا (١) » وقيمة الشاعر هى فى أن يصور موضوعات ذات أهمية عظيمة ، كموضوعات الآباء والأمهات . والأزواج والزوجات والأطفال (٢) . ويعرف ديدرو الذوق بأنه « قوة مكتسبة بالتجارب المتكررة ، بها يتيسر فهم الحق أو الخير فى حالة يصير بها كلاهما جميلا . بحيث ينتج به التأثير السريع القوى (٣) . وفى هذه النظرة الأخيرة يقرب ديدرو — فى غائيته الاجتماعية للأدب — من جماعة الواقعين . كما أنه مطابق لآراء الكلاسيكيين . وموقف ديدرو فريد بين فلاسفة الفن ، فليس هو بمثالى نظرى بقدر ما هو نزعة واقعية فى كلاسيكيته ، ولذا عده فلاسفة الواقعين — فيما بعد — من طلائعهم بين المفكرين والفلاسفة فى القرن الثامن عشر (٤) .

وقد تأثر ديدرو بفلاسفة الإنجليز فى الجمال فى القرن الثامن عشر (٥) ، كما تأثر فلاسفة الألمان تأثراً كبيراً بفلاسفة الفرنسيين وكتابهم ، ومن بين هؤلاء ديدرو (٦) ، ولكنهم أضافوا كثيراً إلى ما تأثروا به من هؤلاء الفلاسفة .

٢ — وكان للفيلسوف الألمانى كانت (١٧٢٤ — ١٨٠٤) تأثير بالغ فى الفلسفة المثالية للفن ، كما كان لفلسفته صداها فى الأدب ونقاده فى أوروبا وأمريكا . وعلى الرغم من أنه قد بحث فى مسائل تحدث عنها ديدرو . مثل الجمال . والفرق بينه وبين اللذة والمنفعة . قد سلك — من ذلك — طريقاً آخر غير الذى سلكه ديدرو فى البحث عن الجمال . فقد رأينا كيف كان اهتمام ديدرو بالجمال فى الفن وبصلته بالواقع الذى يصوره ، ولكن « كانت » يهتم فى بحثه — أولا — بخصائص العمل الفنى فى ذاته وفى

---

(١) نفس المرجع ص ١١٩٧ .

(٢) نفس المرجع ص ١١٩٨ .

(٣) نفس المرجع ص ١١٩٩ .

(٤) انظر :

Karl Marx, F, Engels : Sur la Littérature et l'Art, Textes Choisis., Paris 1954 p. 224-226.

(٥) لا مجال هنا للاطالة فى ذلك ، أنظر مثلا :

W. K. Wimsatt and C. Brooks : ary Criticism p. 476.

(٦) المرجع السابق ص ٣٨١ ، ثم :

K. Marx, F. Engels, op. cit. p. 222-223.

Bertrand Russel : History of Western Philosophy, London : 1948. p. 728-731.

داخله . فكل عمل فنى ذو وحدة جوهرية فنية ، فيها نفسها تنحصر الغاية منه . « وكانت » ينكر نظرية أفلاطون فى الجمال الخالد وانعكاسه فى الطبيعة . ومحاكاة الفنان على قدر موهبته لما يتيسر له من صور هذا الانعكاس وعنده أن العمل الفنى له بنية ذاتية ، وجماله فى هذه البنية . دون نظر إلى مضمونها أو غايتها .

ويعد « كانت » مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية ، ومن أعظم الفلاسفة المحدثين . بل كثيراً ما يذكر على أنه أكبر فيلسوف حديث . وفى فلسفته مكان فسيح للفلسفة العاطفية المثالية ، يناهض بها الفلاسفة العقليين الذين يعتمدون على الحجج العقلية الجافة . ومبدؤه فى الاعتداد بكل إنسان على حدة — بوصفه غاية فى ذاته — صورة من صور إقرار حقوق الإنسان كما كانت فى الثورة الفرنسية ، وكما تبدت فى مؤلفات « روسو » الذى تأثر به « كانت » أبلغ تأثر (١) . وتهمنا هنا فلسفة « كانت » فى الجمال وطبيعته .

ويرى « كانت » أن الحكم الجمالى يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلى والخلقى . أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، وهو أنه حكم صادر عن الذوق . وأن الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ، أى أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناناً . وثانى خصائص الحكم الجمالى يتعلق به من حيث الكم والعموم ، فالجميل هو الذى يروق كل الناس . دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شىء عام عالمى دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ، إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه فى حين هو حسى ، ونقومه على هذه الحال تقويماً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة . وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث إنه مدرك فى ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل

---

(١) المرجع السابق ص ٧٣١ .

شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكن الجمال نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية فى ذاته . وقد نظن أن هناك غاية من الغايات الجمال فى الطبيعة ، ولكن لا نستطيع تحديدها . فمثلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو زارع فى وظيفة فاكهة — فى إنتاجها النوعى أو فى قيمتها التجارية — فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى الفنان — لكى يتوافر له الذوق الجمالى — أن يعجب بالشيء الجميل ، دون أن يلقى بالا لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال فى الطبيعة دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يدعوه كانت : « الغائية بدون غاية » فى الشيء الجميل . ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم من حيث الذاتية والموضوعية . ذلك أن الحكم ، بعامة ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً لحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقى ، إلا الجمال فإن خاصته تقرير ما يدرك — ضرورة — إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعى من ناحية التصور : بافتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتى بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعى . فإذا حكمت بأن هذه الوردة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقى ، أو نتيجة تجربة ، كما هى الحال فى الطبيعة أو الرياضة مثلا . وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتى فردى ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالى . فإذا حكمنا بما يخالفه ، كان فى ذلك معصية للضمير الجمالى ، يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجبنا خلقياً (١) .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ! ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية . كما هو الشأن فى الشيء اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية : كما هو الشأن فى الخير ، وتلك المتعة أساس حكم ذاتى ابتداء ، ولكنه عالمى نتيجة ، كما شرحنا . فهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجاتنا . كما أن هذه العالمية فى حكم الجمالى لا تستند إلى قاعدة .

---

(١) تلك فكرة عامة من كتاب « كانت » المسمى : نقد الحكم :

Critique du Jugement (Kritik der Urtheilskraft).

أنظر :

Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, p. 56-58 E. Bréhier Histoire de la Philosophie, 11, p. 558-564.

وحكم الخيال المبنى على الذوق يوازى حكم العقل فى المدركات العقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية تشبه المدركات المنطقية ولكن بدون أدلة وحجج . ولذا كان الحكم عالمياً . على الرغم من أنه غير موضوعى ، لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفى طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ولما يتسبب عنها من متعة . فالفن مسلاة حرة ، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، فى نشاط يشبه اللعب ، دون غاية ، لأن غايته فى نفسه .

وفلسفة « كانت » ذات شأن فى التفريق بين المعرفة العقلية والحكم الجمالى المؤسس على الذوق ، ولكنها بعد ذلك فلسفة شكلية ، تظهر خطورتها فى إيلاء الشكل كل الأهمية ، وتجريده من كل غاية . وفى هذا ما فيه من خطر على الفن نفسه .

وقد كانت فكرة « كانت » فى الجمال قاسية فالجمال المحض لا يتمثل سوى فى الشكل المحض ويتجلى الجمال المحض — عنده — فى الأشكال التى يختفى منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف والزينة فى شكل الأوراق ، وهى أشكال لا معنى لها فى نفسها ، كما يتجلى الجمال المحض كذلك فى الموسيقى غير المصحوبة بغناء . وعنده أن الجمال قد يختلط بما هو لذيذ حسياً ، كما قد يصاحب صور الكمال الغائية فى الطبيعة والفن . فقد يقترن — مثلا — بالخير ، أو بما يبين عن غاية مثالية . ولكنه فى كلتا الحالتين الأخيرتين ليس بالجمال المحض ، فاقتران الجميل بما هو خير يجعل الجميل غير خالص فى جماله ، بل يكون جمالا تابعاً لغيره . وقد يساعدنا — نحن — اقتران الجميل بالخير ، ولكنهما فى اقترانهما لا يساعد كلاهما الآخر إذا أمعنا فى النظر (١) .

وقد أراد « كانت » — من وراء فلسفته هذه — أن يحرر الفن من القيود الثقيلة التى قد تفرض عليه من خارجه ، فتعوق الخيال ، وتحد من حريته . وبهذه الحرية التى نادى بها للفن وضع « كانت » العبقرية فى مكانها الذى تستحق ، فمنحها حرية العمل على حسب ما تقتضى طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها ، دون تدخل مفروض ، وفى حدود هذه الحرية تفرض الطبيعة قواعدها العامة على الفن ، وهذه القواعد الطبيعية لا خطر منها . والفنون الجميلة مصدرها العبقرية ، وقد أراد « كانت » أن

---

(١) انظر :

Kant's Critique of Jugment, trans. J. H. Bernard (London 1931) p. 81-82, 251 ; in : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 372.

يهىء للعبقرية بيئتها التى تخصب فيها بمنحها هذه الحرية . وفى هذا انحصر جهد « كانت » فليست فلسفته سوى بدء الطريق الذى تخصب فيه عبقرية الفنان ، فتؤدى واجبها الفنى . ولم يبحث « كانت » — بعد ذلك — فى الحالات الخاصة ، ولا فى العوامل الخارجية أو الملابسات التاريخية التى بها يتيسر أداء الفنان واجبه على الوجه الأكمل (١) .

على أن الفيلسوف « كانت» يقرر صلة صريحة بين الجمال — طبيعياً كان أم فنياً — وبين الخلق ، إذ يقرر أن الحكم بأن الشىء جميل حكم صادر عن الذوق ، وفيه إرضاء للوعى الجمالى بأن ذلك الشىء الجميل مصدر متعة جمالية . والمرء خاضع فى هذا الحكم لما يشبه الأمر ، ولكنه ليس أمراً منطقياً أو تجريبياً ، كما هى الحال فى قضية رياضية أو طبيعية مثلا ، وإنما هو أمر يقارن بالأمر الخلقى فى صدوره عن الوعى الجمالى الفردى ، إذ أننا نعصى هذا الوعى الذاتى الذى يخضعنا فنياً — لأمره ، على نحو ما قلنا من قبل . فالذى يفكر فى شىء جميل يخضع — إذن — له خضوعاً قريباً من خضوعه للعقل حين يفكر فى الطبيعة ، وخضوعاً قريباً كذلك من خضوعه للمبدأ الخلقى فى ذاته . فالجمال بهذا المعنى يتطلب أسمى آداب المعرفة ، ويكون بهذا رمزاً للخلق . إذ به يصير المرء على وعى ببعض آيات النبل والسمو التى تفوق مجرد الشعور باللذة الصادرة عن الحس . وليست غاية الجمال هى مجرد الدلالة على الكمال الحسى أو الجسمى فى الشىء الجميل ، وإلا لما أصبح الجمال عالمياً ، كما يريده «كانت » فى مثاليته ، بل لتغير بتغير الأحوال والأجناس البشرية ، وإنما تتضمن هذه المثالية فى الجمال للتغير عما هو خلقى ، أى عما هو رمز لما فوق الحس من الحقائق . وبدون هذا لا يمكن لموضوع الجمال أن يصل إلى درجة يكون فيها عالمياً (٢) .

ويمثل هذا الفهم لمثالية الجمال والعلاقة بينه وبين الخلق ، يرى فيشته Fcihte (١٧٦٢ — ١٨١٤) — وهو من فلاسفة الرومانتيكيين الألمان وتلميذ كانت ومتأثر به بعض التأثر — أن الفن تحرير للذات من حيث هى ، وفى هـذا التحرير تمهيداً للحرية الحق ، كما يعتقد الفيلسوف الألمانى شوبنهور Schopenhauer (١٧٨٨ — ١٨٦٠) أن التأمل فى الجمال تأملا روحياً خالصاً من الغاية — وتلك

---

(١) أنظر : E, Bréhier. op. cit. 11, p. 562, 565.

(٢) أنظر : John Laird : The Idea of Value, ،Cambridge, 1929, P. 276-271.

خاصة الإدراك الجمالى — ذلك التأمل يهيء للاهتداء إلى الزهد المطلق ، وهذا هو الخلق المؤسس على الرحمة (١) .

وقد كانت فلسفة « كانت » ومن تأثر به من الفلاسفة أقوى دعامة لدعاة الفن للفن ، والرمزيين ، وينبغى أن نفصل بعض التفصيل وجوه هذا التأثير وقيمته .

وقد عرفنا كيف حصر « كانت » الجمال فى الشكل ، وجعل الجمال ذاتياً فى إدراكه ، وحرر العبقرية من كل قيد ، بل رأى الجمال حق الجمال يتجلى فى صورته المحضة من الموسيقى والزخارف التى لا مضمون لها إذ هو غاية فى ذاته .

وقد أصبحت آراء كانت الفلسفية ذائعة فى فرنسا بعد أن تحدثت عنها مدام دى ستال (٢) وفكتور كوزان Victor Cousin فى محاضراته فى « كانت » فى السوربون من عام ١٨١٦ إلى عام ١٨١٨ (٣) .

وكان من أوائل من تأثروا بها من دعاة الفن للفن هو : تيوفيل جوتييه (١٨١١ — ١٨٧٢) ، ففى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى (عام ١٨٣٢) يتحدى الغائبين فى الأدب بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ، إن غايته التى يخدمها أن يكون جميلا (٤) » . وفى مقدمة قصته : « الفتاة دى موبان » (١٨٢٦) يقول : « لا وجود لشىء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له ، وكل ما هو نافع (٥) » . ثم يصرح جوتييه فى مقالة له فى الصحيفة التى عنوانها : الفنان L'Artiste بقوله : « نحن نعتقد فى استقلال الفن . فالفن ، لدينا ، ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ، وكل فنان

(١) أنظر المرجع السابق ص ٢٨٠ — ٢٨١ وكذا :
Lalo (Charles) : L'Art et la Morale, Paris 1936, P. 26-29.
وكذا : Lalo (Charles) : Notions d'Eshétique, P. 57-58 :

(٢) أنظر :
Madame de Stäel : De L'Allemagne, Paris, 1915, Part III chap. IV, VII, VIII,

(٣) أنظر : W. K. Wimsatt, fip. cit. P. 477

(٤) راجع ، عدا الأصل الفرنسى المشار إليه ، المرجع السابق نفس الموضع .

(٥) أنظر :
Théophile Gautier : Mademoiselle De Maupin, Préface .. Lalo (Charles) :
وكذا : L'Art Loin de la Vie, P. 95.

يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ، ولم نستطع — قط — التفرقة بين الفكر والشكل . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة ، ما قيمة شكل لا يدل على شيء ؟ (١) » . . وفي النص الأخير تقدم من دعاة الفن للفن نحو وحدة المضمون والشكل ، وأن كل فكرة ليس لها سوى شكل واحد . . وحيث لا استقلال للشكل عن مضمونه ، ولا إدراك للفكرة بدون كلمات تدل عليها ، إذن ، من لا يجيد الكتابة لا يجيد التفكير ، وإذن ، لا معنى لجودة الكتابة إذا كانت لا تدل على فكرة.

ويعد هذا تطوراً في أفكار جوتييه نفسه ، لأن وحدة المضمون والشكل تقرب ما بين الجماليين المثاليين الواقعيين ، إذ يلتقون معاً عند فكرة يسلمون جميعاً بها ، هي أن الكتاب والشعراء لا يتكلمون عبثاً ، وإن كان دعاة الفن يريدون الابتعاد عن الواقع بقدر تأملهم في الجمال ، جمال التصوير ، مع معالجتهم لموضوعات هينة الشأن من ناحية مضمونها . كما فعل تيوفيل جوتييه في مجموعة أشعاره الشهيرة التي عنوانها : « إمو وكاميه » Emaux et Camée

وكان تأثر إدجار ألان الأمريكي (١٨٠٩ — ١٨٥٢) بفلسفة « كانت » أعمق (٢) من ذلك . وعنده أن الشعر هو الخلق الجميل الموقع والشعر يقصد فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية لنقل صورتها الجميلة . فالشعر الغنائي له السبق على غيره من أنواع الشعر الموضوعي . والحكم الوحيد فيه هو الذوق لا الفكر . ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال . والذوق لا شأن له بالواجب الذي هو موضوع الحاسة الخلقية ، ولكن الذوق — مع ذلك — يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل . ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عليها (٣) .

وأقوى عناصر الجمال في الشعر هو الموسيقى الكلامية ، لأنها طريق السمو بالروح وأعظم سبيل للإيحاء ، وللتعبير عما يعجز التعبير عنه (٤) .

(١) المرجع السابق ص ١٠٥ .

(٢) لتأثر بوبكانت أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit, P. 478-479.

(٣) أنظر :

E. A. Poe : The Poetic Principle, in : The Complete Takes and Poems, P. 893-894.

(٤) أنظر المرجع السابق ص ٨٩٤ — ٨٩٥ .

وقد أدرك « بو » أنّ الشعر شكل وصورة قوية تحمل مادة خفيفة ، وقوته فى إيحائه ، كنغمات التأليف الموسيقى ، ولا شأن للشعر بالخير والحق ، ولكن بالجمال وحده . والأشياء والأفكار لا فرق بينها عند بو ، فى أشعاره تتجلى معانى رمزية الشكل ، والاستعاضة به عن الأشياء ، وهو يستغرق فى الخيال لدرجة يختلط فيها عالم بعالم الحقيقة ، ويكرر ذلك فى قصائد كثيرة ، منها قصيدته الرائعة التى عنوانها : « حلم فى حلم » ، وفيها يقول : « كل ما نرى وما نظهر به ، ليس سوى حلم فى حلم (١) .

وبهذا كله تراءى فى — نقد « بو » وفى شعره — المعالم الأولى للرمزية كما دعا إليه ما لارميه الفرنسى (١٨٤٢ — ١٨٩٨) فيما بعد ، بل بدت فى أشعاره ، كذلك بذور السّيريالية الأولى . وكان ذلك كله ثمرة تأثره بفلسفة كانت .

وقد تأثر الشاعر الفرنسى الشهير « بودلير » (١٨٢١ — ١٨٦٧) أبلغ تأثر بإدجار ألان بو وبكانت معاً . ففى مقدمة ترجمة بودلير لقصص بو العجيبة ، يقول بودلير : « لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق ، وإلا كان مهدداً بالموت أو الخسران ، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة ، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه (٢) » . وفى تسمية « بودلير » ديوانه : « زهور الشر » ما يدل على عنايته بالجمال برغم الشر . بل بوجود الجمال فى الشر (٣) . ويعتقد بودلير فيما قرره ، من قبل ، «كانت » ثم « بو » ، من أن الجمال مرده إلى الذوق ، والذوق غير الحاسة الخلقية التى موضوعها الواجب (٤) « ولن يكون شعر من الأشعار عظيماً نبيلا جديراً حقاً باسمه إلا إذا كتب خاصة لمجرد المتعة بكتابته (٥) » .

والحق أن بودلير وكانت — ومن سار على نهجهما — لا يقصدون بدعوتهم فى الجمال قصر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل ، بل إنهم لا ينادون بهذه الدعوة

---

(١) المرجع السابق ص ٩٦٧

(٢) أنظر : Baudelaire (Charles) : Oeuvres, èd de la Pléiade, Vol. II., P. 466.

(٣) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 480.

(٤) نفس المرجع ص ٤٦٥ — ٤٦٦ ، ٤٦٧ .

(٥) نفس المرجع ص ٤٦٦ .

إلا ضماناً لاستقلال الفن وصدقه ، بحيث لا يتناول الشاعر قضية إلا عن اقتناع وصدق فيما بينه وبين نفسه ، ثم يعبر عنها تعبيراً أصيلا ، حتى يكون مصدر قوتها هو ما تحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية ، فلا تستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلا : والفنان الجدير حقاً بهذا الإسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهرى فى ذات نفسه ينفرد به عما سواه ، وبفضله يكون هو نفسه ، وليس إنساناً آخر (١) » وهذه هى الأصالة والصدق الفنى . ثم إن بودلير يخاف عاقبة الأدب الغائى أن يكون منفذاً يتسلل منه المراءون والمنافقون الذين تأتيهم دوافع أدبهم من خارج أنفسهم ، ويعتمدون على قوة القضية فى مجتمعهم ، لا على قوة فنهم . وفى هذا ما فيه من خطر الصنعة فى الأدب التى تقضى على الصدق ، وهو روح الفن وسر تقدمه (٢) .

وبودلير — بعد ذلك — يعقد صلة وثيقة بين الفن — بطبيعته — وبين الخلق ، وهو فى هذا يوافق إدجار بو ، فى أن الفضيلة يتحدث عنها الشاعر من حيث جمالها ، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص ينفر المرء منه وينبغى القضاء عليه أقبحه . ويقول فى ذلك هذه الكلمة الرائعة : « الرذيلة أذى لكل ما هو عدل وحق : إنها مثار اشمئزاز الفكر والضمير ، ولكن من حيث إنما مسبة فى الإنسجام ، أو نشاز فى الإيقاع . وهى تؤذى — على الأخص — فئة ذوى الأذهان الشعرية ، وأعتقد أنه ليس من العار أن نعد كل مخالفة للخلق وكل نقض للجمال الخلقى بمثابة نوع من الخطأ فى الإيقاع والوزن العالمى الذى يشبه — فى جمال استقامته — عروض الشعر (٣) » . وطالما ردد بودلير أن من الحمق أن نقول بأن الفن لا يسمو بالروح ، ولا يرقى بالعادات والتقاليد .

ويجمع بودلير بين المحافظة على الجانب الجمالى وملاحظة الواقع فى دقة ، فيما سماه هو : نظرية الوحدة الكاملة ، وهو فيها أقرب إلى الواقعية . وقد أثر بها فى

---

(١) نفس المرجع ص ٥٠٨ .

(٢) لا نريد أن نطيل بذكر النصوص ، انظرها فى نفس المرجع ص ٤٧٨ ، وسبق أن قلنا كلمة فى الصدق الفنى والواقعى ص ٣١٠ — ٣١١ من هذا الكتاب وانظر أيضا خاتمة هذا الكتاب .

(٣) نفس المرجع ص ٤٦٧ ؛ وفى هذا تعليل بارع لكلام إدجار الان بو فى تغنى الشاعر بالفضيلة من حيث جمالها . أنظر ص ٢٩١ من هذا الكتاب .

ت.س إليوت أعمق تأثير . يقول بودلير : «هل الفن نافع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهل يوجد فن ضار ؟ نعم ، هو هذا الفن الذى تضطرب به أحول الحياة . الرذيلة فاتنة ، فيجب أن توصف فاتنة ، ولكنها تجر وراءها أمراضاً وآلاماً خلقية فريدة يجب وصفها . أدرس جميع الجراح ، كطبيب يمارس مهنته فى دار المرضى ، فلن يجد فيك مطعنا أصحاب دعوة الذوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الجريمة دائماً ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ، ولكن إذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فإنها لا تغرى إنساناً بعصيان قواعد الطبيعة . فأول شرط ضرورى لممارسة فن سليم هو الاعتقاد فى الوحدة الكاملة . وأتحدى أن يرينى امرؤ عملا واحداً من نتاج الخيال تجتمع له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملا ضاراً (١) » وتلك أقوى الحجج للواقعيين فى تصوير الشر ، وفى غايتهم الخيرة من هذا التصوير . ويذكر بودلير نفسه شاهداً على ذلك « بلزاك » ، وهو من كبار الواقعيين (٢) . ويعيب بودلير ، لذلك ، النزعة المثالية فى شعراء دعاة الفن للفن ، ويصفها بأنها صبيانية ، لأن شعراءها يصفون مواطن ضعفهم الفردية المحضة ، وينفون منها العواطف الإنسانية ، والأحاسيس الاجتماعية ، ويقرر أن تلك النزعة مزلقة ماتت بها الرومانتيكية (٣) .

فى هذه الحدود يصف بودلير الشر ، ويولع بوصفه ، ونزعته الخلقية تخالف — مع ذلك — نزعة الواقعيين مخالفة جوهرية . فهو يرى أن الفن لا يجمل القبيح ، ولكنه يخدم المبادىء التى يمكن أن يدرك بها معنى الجميل . وهذا الجميل غير موجود — فى جانبه الاجتماعى — فى الطبيعة ، ولكن الفن يساعد على خلقه : والطبيعة — عند بودلير — هى مصدر كل الشرور ، والفن لا يقلدها ، ولا يستمد سحره منها (٤) .

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٤٦٦ — ٤٦٨ ، ٤٩٢ وفى مواضع كثيرة متفرقة من نفس المرجع .

(٢) انظر ٤١٦ — ٤١٧ من المرجع السابق .

(٣) نفس المرجع ص ٤٠٣ — ٤٠٤ .

(٤) يحمل بودلير على عقيدة القرن الثامن عشر والرومانتيكيين فى أن الطبيعة خيرة ، ويجحد كلام أرسطو فى أن الفن تقليد للطبيعة ، وهو يقصد الناحية الاجتماعية ، لأن الطبيعة فيها مصدر الشرور — ولا يتسع المجال هنا لعرض آرائه وشرحها فى ذلك ، فهذا مالا صلة كبيرة له بموضوعنا ، أنظر المرجع السابق ص ٣٥٤ — ٣٥٧ من الجزء الثانى .

وسحر الفن — ولو كان الفن شيطانياً مولعاً بالكشف عن الشر — ينحصر فى إبراز معالم الشر للتغلب عليه ، أو فى توكيد ذات الإنسان والانتقام له من نقص الطبيعة (١) .

٣ — ويعد الفيلسوف الألمانى : هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١) امتداداً لفلسفة «كانت » المثالية ، على الرغم من أنه نقده وخالفه فى مواطن كثيرة . فلو لم يجد «كانت » لمـــا كان لفلسفة هيجل » أن توجد على نحو ما كانت عليه . وعلى الرغم من أن فلسفة هيجل قد ضعف أثرها الآن أو أمحى ، قد ظلت بعض آرائه حية — بعد أن حورت تحويراً كبيراً — فى فلسفة ماركس وأتباعه . ومعلوم أن ماركس كان تلميذاً لهيجل فى صباه (٢) .

وفلسفة هيجل تذكر بفلسفة أفلاطون فى اعتدادها بأن للفكرة وجوداً مستقلا ، وقد تتحقق هذه الفكرة نظرياً فى العلوم ، أو عن طريق محس فى الفن ، أى فى شكل جمالى . والفن هو الدرجة الضرورية الأولى للمعرفة ، وكلما تقدم الفكر ضعف الجمال وأمحى .

وعند هيجل فكرة الجمال مرت فى ثلاث مراحل ، تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى . ففى المرحلة الأولى — وتتمثل فى الفن الشرقى والمصرى — كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، وكانت الفكرة ضعيفة ، ولذا كان الجمال يتمثل فى الأشياء الجليلة التى تبعث على الرهبة لضخامتها ، كالمعابد المصرية والقبور ، وهذه هى المرحلة الرمزية عند هيجل ، وفيها ينتصر الشكل على المضمون . والمرحلة الثانية هى المرحلة الكلاسيكية ، وتتمثل فى الفن اليونانى ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن فى المستقبل ، فيما يرى هيجل . والمرحلة الثالثة هى مرحلة سيطرة المسيحية ، أو المرحلة الرومانتيكية ، وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل . وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصور الحديثة فكرية ذهنية ، من موسيقى وشعر ، وهى تمثل مطالب

---

(١) أنظر : W. K. Wimsatt. fip, cit. P. 483, 757

(٢) أنظر : Bertrand Russel : Hist. of West, Philosophy, P. 757

الإنسان الحديث الذهنية ومواطن ضيقة . وفى هذا ضعف الشكل . ليخلى مكاناً للمضمون الدينى أو الفلسفى ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى العصر الذهبى أيام الإغريق .

والجمال — عند هيجل — مبدانه الإدراك الحسى إدراكاً لا يستلزم أقيسة عامة مجردة ، والجمال فكرة عامة خالدة ، لها وجود مستقل ، وتتجلى فى الأشياء حسياً ، وهى فى ذلك تخالف الحقيقة فى ذاتها ، لأن الحقيقة — من حيث هى — لها وجود ذهنى غير حسى . غير أن الحقيقة أيضاً قد تتحقق فى الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عينى . وفى حالة تحققها ، إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة ، دون أقيسة مجردة ، لم تكن حقيقة فحسب ، بل كانت حقيقة جميلة . إذ أن هناك حقائق فحسب ، وهى الحقائق العلمية والمنطقية المجردة ، ولكن قد تكون الحقائق جميلة بما فيها من مبدأ خدمة الجمال الخالد . وفى هذه الحقائق يتلاقى الخلق والجمال لأن كليهما خادم — على طريقته الخاصة — لهذه الحقيقة ، وفى هذا يتجلى مبدأ المثالية فى الفن عند هيجل ، وهو مبدأ أفلاطون فى جوهره : وللفن — فى فلسفة هيجل — قوانينه ووسائله الخاصة ، وبها يتميز عن الخلق فى جوهره ، فإذا كان لا ينبغى له أن يؤذى الإحساس الخلقى ، فإنما يطلب منه ذلك باسم الجمال الذى يهدف الفن إليه . ولكن إنتاج الأثر الخلقى لا يصح أن يكون غاية فى ذاته مباشرة ، وإلا أخطأ الفن غايته الخاصة ، وأخطأ الغاية الخلقية معاً . فمضمون الفن فكرة الجمال ، مهما يكن مظهره الاجتماعى أو العملى .

ويخالف هيجل فى فلسفته كانت ، فى أنه لم ينظر إلى الجمال من ناحية ذاتية شكلية . وكفى ، بل نظر إليها كذلك من ناحية موضوعية ، ومن ناحية المضمون ، وكان له الفضل كذلك فى أنه لم يقف عند الحدود النظرية ، بل حاول التطبيق على الفن من الناحية العملية ، الظواهر الفنية فى ضوء العوامل التاريخية لعصورها المختلفة .

وعند هيجل أن الفكرة — أو المضمون المثالى — يتراءى من خلال الصورة الفنية ، أو العمل الأدبى ، ولكن الأفكار والأخيلة فى ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام للخواطر ، أو التفكير الفردى معزولا عما حوله ، إذ « على الفنان أن يفكر تفكيراً جاداً فى جوهر الحقائق فى كل ما لها من امتداد وعمق ، إذ بدون الفكر لا يكون المرء على وعى بما هو فى دخيلة نفسه . وفى كل عمل فنى عظيم ، يرى

المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، وأعيد التفكير فى جميع نواحيها » . وللعمل الفنى غاية فنية محضة ، ولكن لهذه الغاية وسائلها من الطريق المتبعة فى كل جنس أدبى ، ومن أفكار الكاتب أو الفنان ، وهذه الوسائل كلها مصدرها أنواع النشاط فى المجتمع والعصر الذى يحيا فيه الفنان أو الكاتب . وفى حدود هذا النشاط تتجلى الفنون والآداب متأثرة بنظم العصر وتقاليده . فلا مناص ، إذن ، من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخى محدد المعالم .

وفى هذا الجانب من فلسفة هيجل وضحت الأصول الأولى — التى جلاها ونماها — وتعمق فيها — الفلاسفة الواقعيون فى تفسيرهم للأدب تفسيراً مادياً تاريخياً .

ولكن هيجل يبقى بعد ذلك فى مجال الفلسفة المثالية ، التى تعنى بالفكر ذى الوجود المستقل ، فالحقيقة الموضوعية تابعة عنده للفكر ، وليس لها وجود مستقل إلا بقدر ما يكشف عنها الفكر . وفى مرحلة التطور الأخيرة للإنسانية ، حيث لا يكون من فرق بين النظرية thèse ، وضد النظرية antithèse ، وحيث تصير النظرية التركيبية — الناتجة عن صراعهما synhtèse — نهائية لا مناقض بعد لها ، وذلك حين تصل الإنسانية إلى انتصار تام للفكر والحقيقة ، إذ ذاك لن يكون وجود لسوى الحق ، وأما الجمال فسيكون فى عداد الماضى ، وبهذا اكتسبت فلسفة هيجل طابعاً صوفياً ميتافيزيقياً لا قيمة علمية له ، لأن مرده تجريدى محض (١) :

وقد أنتجت فلسفة هيجل أثراً — فى مختلف بلاد أوروبا — إتجه بالفلسفة نحو المثالية ، على نحو بعد به الفلاسفة قليلا من فلسفة هيجل فى تفاصيلها ، ولكنهم كانوا معه على وفاق فى جوهر المثالية الفلسفية (٢) . وأهم ما يمس منها فلسفة الفن التى هى موضوعنا هنا — هى فلسفة بندتو كروتشيه .

---

(١) أنظر لذلك كله : Hegel ; Esthétique I, sect. 1 :
وكذا : Benedetto Croce ; Esthétique p. 296-301.
وكذا : Henri Lefebvre ; Contributior l'Esthétique p. 28-83
وكذا : Ch. Lalo ; l'Art et la Morale ; p. 108-109
ثم : K. Marx, F. Engels ; Sur la Litt. et l'Art p. 25-31
ثم : W, K, Wimsatt. op. cit. 380-396.

(٢) أنظر : E. Bréhier : Hist. de la Philosophie, II chap, IX.

٤ — والفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشيه (١٨٦٦ — ١٩٥٢) هو خير من يمثل نزعة الصياغة التعبيرية Experessionisme فى فلسفة الجمال . وهو متأثر فى مثاليته بهيجل ، بل إنه ليذهب فى هذه المثالية إلى أبعد مما ذهب إليه هيجل فى فلسفة الفكر . وعنده أن الفكر أربعة أنواع من النشاط : النوع الأول منها الحدس intuition ، أو التصور الصادق ، وهو موضوع الجمال ، والنوع الثانى هو وقوف الفكر على ما هو كونى ، وتوحيده مع الوعى الفردى ، وهى عملية الإدراك . وهى موضوع المنطق ، والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظرى للفكر ويقابله الجانب العملى ، جانب الإدارة — وفيها يتمثل النوعان الآخران من النشاط الفكرى — لأنها إما إرادة تتعلق بما هو فردى ، أى ترمى إلى تحقيق ما يخص الملابسات الفردية ، وتتمثل فى النشاط الاقتصادى ، وإما إرادة عالمية إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التى تتجاوزه فى غائيتها ، وفى الحالة الأخيرة تكون الإدارة خلقية وهى موضوع الأخلاق وما يتصل بها من العلوم التى تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية (١) .

وعند كروتشيه أن الفكر — فى حالة نتاجه الفنى عن طريق الحدس — يخلق الجمال (وهى الحالة الأولى من حالات الفكر الأربعة السابقة) ، والفكر فى هذا الخلق مستقل عن العالم الخارجى تمام الاستقلال ، لأن العالم الخارجى لا وجود له فى خارج عملية الإدراك . والأصول التعبيرية والعلامات الخارجية ليست سوى عوامل مساعدة للفكر فى خلقه . وأما الخلق الجمالى نفسه بالتعبير فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس .

والحدس الكامل ، أو الكشف التام ، يستلزم التعبير عنه : ولا قيمة لما يعجز المرء عن التعبير عنه ، لأن معنى هذا العجز أن الفكرة غير واضحة . والتعبير العلمى نفسه — من حيث هو تعبير عن فكرة — يعتبر فنا عند كروتشيه . فكل ما كتب جيدا فهو فن ، وما لم يكتب جيدا فهو ردىء ، لأن الحدس فيه غير كامل .

والفرق بين التاريخ والفن القصصى أو المسرحى ، هو الفرق بين الحقيقى الواقعى والممكن المحتمل . ثم إن الفروق بين التعبيرات الحدسية التى تعد فى الفن تعبيرات كاملة وبين الأخرى التى هى غير كاملة — كالفروق بين التعبير عن عاطفة الحب من سذج

---

(١) المرجع السابق جـ ٢ ص ١٠٦٠ وكذا :
W. K. Wimsatt, op. cit. p. 501-502.

الناس وعامتهم ، ووصف الحب فى أغانى الشاعر الإيطالى ليوباردى — هى فروق كمية وشمول ، وليست فروقا فى الماهية والعمق ، إذ يمكن أن يكون التعبير الساذج قوياً فى دلالته متى دل على المضمون ، فيعد فنياً . فهذه الفروق — إذن — تجريبية يستحيل تحديدها ، ولا تعبأ بها فلسفة التعبير الحدسى عند كروتشيه ، وإنما يعتد به فى فلسفته هو قوة العمل الفكرى فى التعبير الحدسى ، مهما يكن مظهر التعبير (١) .

على أن العمل الفنى — عند كروتشيه — لا بد فيه من الكمال والتمام ، ويظهر ذلك فى اتساقه ووحدته ، وذلك أننا نتعرض لتأثيرات وانطباعات خارجية قد نبقى فيها سلبيين ، ولكن عندما نكافح — بقوتنا الحدسية — لنسيطر على الاضطراب الذى نتعرض له ، ولنجعل موضوعه مجال تأمل كأنه إحساس موضوعى ، وعندما تنجح القوة الحدسية فى هذه السيطرة والتأمل ، يكون التعبير ، فيكون جمال التعبير . فالجمال شكل موحد كامل ، ولا عبرة فيه بالمضمون بدون الشكل (٢) .

وحيث إنه لا عبرة بالطبيعة ، إذ الفكر مستقل عنها ، وهو الذى يوجدها ، كما قلنا ، إذن ليس الفن محاكاة للطبيعة ، بل هو خلق مستقل عنها ، وإذن لا جمال ولا قبح فى موضوع الفن . فهو يصف الخير أو الشر ، ووصفه جميل فى كلتا الحالتين . وإنما يكون القبح الفنى فى التعبير ، وفى اختلال الوحدة أو فى انعدام التساوق ، أو فى الجرى وراء بهرج التعبير الذى يضر بالشكل ، إذ هو نتيجة ضعف الحدس فى التصور (٣) .

ويستخدم الحدس التعبيرى الكلمات والتعبيرات المألوفة ، والمجازات المتواضع عليها ، ولكنها تفقد شكلها المعروف لهـــا قبل ذلك فى العرف العام ، لتصبح مجرد تأثرات وانطباعات مختلفة ، للتعبير عن مشاعر فى داخل وحدة العمل الأدبى ، فما أشبهها بقطع المعدن التى تذوب فى صنع تمثال (٤) .

---

(١) المرجع السابق ص ٥٠٣ — ٥٠٥ والمراجع المبينة به .

(٢) سبق أن أوردنا النص الخاص بوحدة الشكل والمضمون عند بندتو كروتشيه ص ٢٧٣ — ٢٨١ من هذا الكتاب ومراجعها .

(٣) المرجع السابق ص ٥٠٥ — ٥٠٦ وكذا :
Benedctto Croce : Esthétique . . P. 91-93.
وقد سبق أن لحظ أرسطو أن القبيح فى الطبيعة قد يكون جميلا فى الفن ، كتصوير الأشياء الخسيسة والجيف ، أنظر ص ٤٥ من هذا الكتاب .

(٤) انظر : J. K. Wimsatt, op, cit. p. 507,

والعمل الفنى ليس نتيجة الشعور ، ولكنه — أولا — نتيجة ذكاء وفكر وإرادة . قد يعتمد على الشعور والعاطفة ، ولكن على أن يتخذ منه الفنان موضوع تفكير ، فتفقد العاطفة — بهذا التفكير والتأمل — حدتها الذاتية التى كانت لها فى البدء . ويفقد الشعور عنصر الاضطراب الذاتى ، إذن من خصــائص الفن تحقيق موضوعية الشعـــور الذاتى (١) .

وأساس النقد — عند بندتو كروتشيه — هو عاطفة الشاعر فى شكلها الذى ظهرت فيه ، والأمران غير قابلين للقسمة ولا معنى للتفرقة بينهما ، إذ العاطفة لا معنى لها إلا فى الشكل الذى ظهرت فيه . ومظهر العاطفة فى الشعر الغنائى أوضح ، ولكن العاطفة هى المعتد بها أيضاً فى المسرحيات والقصص والملاحم ، فهى الأساس الشعرى لهذه الأعمال الأدبية ، ومدار القيمة الفنية . وليس لنمو الفعل الدرامى . ولا للخلق فى المسرحية قيمة فى تقويم العمل الفنى عند « كروتشيه » — وهو فى هذا يخالف أرسطو كل المخالفة .

وإذن ينكر كروتشيه الفرق بين الشعر الغنائى وشعر المسرحيات والملاحم فى تقويم العمل الأدبى ، ولا يقصد من وراء ذلك الإنكار إلى القول بأنها ثلاث طرق مختلفة لتحقيق نفس الصفة الشعرية ، ولكنه يرى أن الملحمة والتمثيلية يجب أن نقرأ كلتاهما كأنها مجموعة من نصوص غنائية مصوغة فى بنية فنية خاصة ، فى شكل حكاية ، وشخصيات وفعل درامى .

وقد نقد كروتشيه الشاعر الفرنسى « كورنى » فى مسرحياته ، فبين أن مثار إعجابه فيه يرجع إلى صفة غنائية ، وهى المواضع التى يبدو فيها توكيد الإدارة ، وثبوت العزيمة فى الفرد ، وتغليب الإرادة على العاطفة ثم الكشف عن الجلال فى عظم الفعال . وهذه كلها صفات غنائية ، أما الحكاية والخلق — على نحو ما رأينا فى أرسطو — فلا وزن لهما عند كروتشيه ، وكذلك يرى فى مسرحية « فاوست » للشاعر الألمانى «جوته » أنها ليست سوى مجموعة من مواضع مطروقة ، يبث فيها « جوته » مشاعره من وقت لآخر ، ولا قيمة فى مسرحيته هذه لسوى هذه المشاعر (٢) . وعلى ذلك يكون تقويم

---

(١) أنظر دائرة المعـــارف البريطانية ، الطبعـــة الرابعـــة عشرة Aesthetic وكذا : B. Croce ; Poésie : p. 2-8 ولنا إلى هذا عودة فى حديثنا فى الشعر فى الفصل التالى .

(٢) انظر :

B. Croce ; Aristote, Shakspeare and Corneille, trans. Douglas Ainslie, New York, 1948 ; P. 407, 408, 414, = W. K. Wimsatt, fip. cit. P. 516.

بندتو كروتشيه للمسرحيات والملاحم على أساس جزئياتها ذات الطابع الغنائى ، لا على أساس المجموع أو الطابع الموضوعى .

وفى الحق يبدو الفيلسوف كروتشيه فريداً فى نقده الجمالى ، فقد رأينا أنه ، فى مثاليته ، ينكر قيمة العالم الخارجى . ويجعل الفكر كل شىء فى العمل الفنى ، ثم إنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون . ويرى القيمة كلها فى الشكل ، لأن الصورة فيه يفترق عن مضمونها ، كما أنه ينكر الفروق بين الأجناس الأدبية ، ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر فى صفاتها الغنائية ، ولا يعتد بعد ذلك بقواعد فنية للصفات الغنائية . فقد تكون التعبيرات الساذجة ذات طابع فنى عميق فى دلالتها على لسان السذج من الناس . والفرق بينهما وبين التعبيرات الفنية الناضجة على أيدى كبار الشعراء هو فرق فى الامتداد لا فى العمق (١) .

ويبدو التناقض فى فلسفته حين يتحدث عن وحدة العمل الأدبى . وأن الألفاظ والجمل تذوب فى هذه الوحدة ذوبان قطع المعدن فى التمثال ، فكأنه يعتبر العمل الفنى فى وحدته ، ثم إنه بعد ذلك يذكر أنه لا يعتد بسوى المواقف الغنائية الجزئية فى المسرحيات والملاحم ، دون اعتداد فيها بالبنية الفنية العامة ، وفى هذا تناقص . وفى الشكل تنحصر القيمة الفنية عنده ولكن هذا الشكل لا قواعد له أيضاً ، ثم يفهم — من تطبيقه ومن كلامه فى الشعر — أن تقويم الشكل يتوقف على الحالات التاريخية ، إلى جانب الوعى الفردى . كما يقرر هو كذلك أن قيمة التجربة الفنية تسمو بجلالها الإنسانى ، كما سنتحدث عن ذلك حين نشرح معنى التجربة الأدبية فى الفصل التالى ، وهو فى هذا يعتد بالمضمون مع الشكل ، وفى هذا تناقض أيضاً :

على أن بندتو كروتشيه لا يريد بالصنعة والشكل أن يكون العمل الأدبى تعبيراً مصطنعاً ، أو مفروضاً على الكاتب من خارج نطاق ذاته ، ولكنه يهتم بصدق الفنان ، وصدوره فى تجربته عن ذات نفسه (٢) .

وقد أراد كروتشيه أن يحرر العمل الفنى من القيود التى قد تعوقه ، فقرر أن العمل الفنى فردى ، مصدره قوة الحدس التعبيرى الذى هو قوة فكرية ، والعمل الفنى خلق

---

(١) كما سبق أن ذكرنا ص ٢٩٧ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٢٩٨ وانظر .

W. K. Wimsatt, fip. cit. p. 517-518

حر ، فهو غير مقيد بقوانين خاصة ، وليس محاكاة للاشياء الخارجية . وفلسفة كروتشيه المثالية التعبيرية رد فعل للمعايير العامة الكلاسيكية ، وتخفيف من غلواء المولعين بالقواعد والقيود الفنية ، وانطلاق من كل محاكاة . وفى هذه الحدود الضيقة تنحصر قوة فلسفته وقيمتها . على الرغم من افتقارها إلى وحدة كاملة ، وعلى الرغم من نقصها فى جلاء الجوانب الفنية ، فأولى بها أن تكون فلسفة الحدس التعبيرى من أن تكون فلسفة الفن من حيث هو فن (١) .

٥ — وأثرت هذه الاتجاهات الجمالية السابقة — وخاصة نقد بندتو كروتشيه والرمزين من الفرنسيين — فى النقد الأمريكى ، ولا مجال هنا لتفصيل القول فى مدارس النقد الأمريكية ، ولذلك لن تعرض منها هنا ما يكرر ما قلناه فى الأهداف الفنية للأدب . وإذن سنقتصر على ما يسمى المدرسة التصويرية . ومدرسة النقد الحديثة ، ثم مدرسة النزعة الإنسانية ، موجزين القول فيها كل الإيجاز . وأخيراً نأخذ مثلا عاما يمثل شتات هذه الاتجاهات فى النقد الأمريكى ، وهو نقد : ت . س ، إليوت .

والمدرسة التصويرية (٢) تعتمد على الصور والشكل ، وتجدد فيهما فى قالبهما التقليدى ، ومن آبائها أمى لويل (٣) ، وإزرا باوند (٤) ، وهيلدا دولتيل (٥) . ولم يترك هؤلاء أثراً يذكر فى الشعر ، بقدر ما تركوا فى النقد . وأشهرهم إزرا باوند ، ولكنه سرعان ما ترك هذا المذهب . وهؤلاء يعنون بالشكل ، وبوضوح العبارة ، ويثورون على الوزن التقليدى . . ولثورتهم أثر محمود فى تحرر الشعر الأمريكى من القيود الثقيلة التى كان الشعر بها فارغ المعنى . ولا يهتم هؤلاء بأية رسالة للشعر من اجتماعية أو مدنية .

وسرعان ما تمخض هذا المذهب عن « مدرسة النقد الحديثة » ، وأصحابها متأثرون بآراء التصويريين ، إلى جانب تأثرهم بالتراث الأدبى القديم ، وبالأدب الإنجليزى والفرنسى ، وهم يحرصون حرصاً بالغاً على الشكل ، ويبالغون فى الأفادة من الحلى

---

(١) المرجع السابق ص ٥١٨ — ٥١٩ .

(٢) Imagists

(٣) Amy Lowell شاعر أمريكية (١٨٧٤ — ١٩٢٥) .

(٤) Ezra Pound ولد عام ١٨٨٥ .

(٥) Hilda Doolittle شاعرة أمريكية ، ولدت عام ١٨٨٦ .

اللفظية والصنعة ، ومن أشهرهم الناقد ألن تيت (١) وراسوم (٢) وبلاكمور (٣) . ومما يقوله الأول فى نقد ديوان « إزرا باوند » الذى عنوانه : « الأغنيات السبع (٤) والعشرون » : « هذه الأشعار ليس لها من معنى ، ولكنها أشعار ممتازة » . ويؤكد أن مؤلفها يعد من أجل ذلك « حديثا جديداً كل الجدة فى أشعاره » . وفى هذا يتراءى تأثير الرمزيين الفرنسيين ، وبخاصة ريمى دى جورمان ، فى انتصاره للشكل واستقلال الأدب عن كل غاية ، حتى ليذهب رانسوم إلى أن الشاعر الحديث ينبغى ألا يعبر فى صنعته أدنى اهتمام للأخلاق أو الإله أو الوطن . لأنه إنما يبتدع نتاجا منفصما يظهر فيه فنه .

وعناية هؤلاء بالغة المدى بتحليل العمل الأدبى وبنيته ، من وجهة النظر الجمالية . وغالبا ما يتحدثون فى الشعر الذى لا ينازعهم فى عدم التزامه أحد من نقاد الغرب ، مغفلين أمر القصة والمسرحية .

وقد ألقى سبيجارن — عام ١٩١٠ — محاضرة فى كولومبيا موضوعها : « النقد الحديث » . وفيها يأسى « أن ينتصر التعبير على الشكل » ، ويقول « كل عمل أدبى نتاج فكرى تسيطر عليه قوانينه الخاصة به ، ولا شىء سوى الشكل » .

وقد كان تلميذاً لبندتو كروتشيه ، ويتضح تأثير كروتشيه فيه حين يقول : « ليست وظيفة الشعر أن يدعم قضية اجتماعية أو خلقية » . وهو فى هذا يعارض الدلالة الجمالية بالدلالة الخلقية . ويفصل كلا منهما عن الآخر فصلا تاماً .

وقد تصدى لهؤلاء « ذوو النزعة الإنسانية الجديدة » . ومن أشهر هؤلاء إرفنج بابيت (٥) . ومينكن (٦) . ففى عام ١٩١٨ رد الأول على سبنجارن ، وفى نفس العام كتب الثانى مقالانقد فيه مدرسة النقد الحديثة . وعلى الرغم من النزعة المحافظة الكلاسيكية لأصحاب هذه الردود — مما لا نحتاج معه إلى إيراد آراء مكرورة — راجت آراؤهم

---

(١) Allen Iate (١٨٩٩) .

(٢) Ranson ولد عام (١٨٨٨) .

(٣) Richard P. Blackmur ولد عام (١٩٠٤) .

(٤) Twenty Seven Cantos

(٥) Ivring Babitt (١٨٦٥ — ١٩٣٣) .

(٦) H. Lewis Mencken ولد عام ١٨٨٠ .

رواجاً منقطع النظير لدى الجمهور . وعلى أثر الحملة التى شنها أصحاب النزعة الإنسانيه أصبح النقد الأدبى المحض (غير المرتبط بقيم سوى القيم الجمالية) مهملا لدى الجمهور الامريكى (١) .

ويعلق الناقد الأمريكى : فان وليم اوكونور — فى كتابه فى النقد الأمريكى — على نقد مدرسة النقد الحديثة الأمريكية قائلا : « إن مثل هذا الشطط (لدى نقاد هذه المدرسة ، ومنهم إليوت فى بدء نقده) — لا يمكن فهمه إلا على أنه رد فعل فى وجه الأدب التعليمى ، وهو أدب لا ينازعهم فى عنايته أحد ، غير إنهم لم يفطنوا إلى أن الأفكار السخيفة والشاذة تضعف القيمة الشعرية » . ومما يقوله بابيت فى نقد النزعة الجمالية المحضة لمدرسة النقد الحديثة الأمريكية : « لا يكون المرء ذا نزعة إنسانية مالم يمارس اختياراً خلقياً » ، وما النزعة الإنسانية فى الأدب سوى « عملية اختيار من بين سلم القيم المتعددة » . ويقول كذلك مينكن : « الجمال — كما نعرفه فى هذا العالم — ليس كما يزعم السيد سبينجارن — مظهرا فى الفراغ ، ولكن له أصوله الاجتماعية ، والسياسية . بل والخلقية (٢) .

والناقد الأمريكى : ت ، س . إليوت (٣) يمثل — فى وقت معا — المدرسة الأمريكية الجديدة — أول عهده بالنقد — ثم النزعة الإنسانية بعد . ولكثرة الخلط لدى الناس فى فهمه : ولاحتجاج هؤلاء بآرائه بدون تمييز لمرحلتى تطوره ، نرى أن نعرض هنا أهم آرائه :

ويحدد ت . س . إليوت هاتين المرحلتين اللتين مر بهما فى نقده ، فى مقدمة كتابه « الغاية المقدسة » ، (الطبعة الثانية عام ١٩٢٨) ، قائلا : « لقد وجدت عونا وتشجيعا كبيرين فيما كتبه فى النقد الأدبى ريمى دى جورمون (الناقد الرمزى الفرنسى) —

---

(١) هذه عبارة الناقد الأمريكى المعاصر لودفيج لويسون ، فى :
Ludwig Lewisohn ; Psychologie de la Litterature Americaine Vers. française Paris, 1934, P. 187-288.

(٢) راجع فى كل ذلك مرجع فان وليم أوكونور ، وكذلك المرجع السابق ، الكتاب العاشر كله من ص ٢٨٧ إلى ص ٣١٤ — ثم :
Hist. des Litteratures, II P. 589-608.

(٣) Thomas Stearns Eliot — ولد عام ١٨٨٨ .

واعترف بهذا التأثير وأقدر الفضل فيه . ولا أجحده أبداً بسبب تجاوزى إياه إلى مسألة أخرى لم أمسها فى هذا الكتاب . وهى مسألة صلة الشعر بالحياة الفكرية والاجتماعية فى العصر ، وفى كل العصور (١) » .

ففى أول عهد إليوت بالنقد (وهى المرحلة التى تبدأ عام ١٩١٧) . كان همه كله منصرفاً إلى توفير الأسس الجمالية فى العمل الأدبى . وفيها كان ينفر إليوت مما يسميه . « خلط الأجناس (٢) » . يقصد بذلك خلط الفلسفة بالأدب أو الاجتماع . فالعمل الأدبى استعاضه عن الفلسفة ، وبديل منها ، وليس خادماً لها ولا دليلا عليها . والعمل الأدبى ليس وسيلة ، ولكنه غاية فى ذاته (٣) .

وفى المقال الأول من كتاب إليوت السابق ، يؤكد إليوت استقلال الأدب عن حياة كاتبه نفسه : « إننا لو عرفنا عن حياته (يقصد شكسبير) ما تتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره . وإدراك قيمته ، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفنى وعقله الخالق » — « وعندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها . أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذى كتبها ؟ . فتصبح هى الحقيقة الوحيدة الكائنة التى تتضائل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى ، حتى الأخرى ، حتى حقيقة الكاتب الذى كتبها » . ويعد إليوت أن « العمل الأدبى لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشىء خارج عن نطاق ذاته (٤) » . ويذهب فى ذلك إلى حد القول بأن مسرحيات شكسبير لا معنى لها : « ولى أن أقول مختاراً إن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد ، على الرغم من أنه من الزيف أن نقول إن مسرحية من مسرحياته خالية من المعنى (٥) » .

والقدر الصحيح — فى مثل هذه الأقوال — ينحصر فى الحرص على ألا ينقلب العمل الأدبى دعاية ، وهو مبدأ يسلم به جميع نقاد الأدب فى كل العصور ، ولكن قطع

---

(١) T.S. Eliot ; The Sacred Wood ; 1928, p. VIII

(٢) The mixture of genres — وهو تعبير خاص به .

(٣) المرجع السابق ص ٦٦ — والفكرة مأخوذة عن ريمى دى جورمون فى : La Culture des Idées, P. 131.

(٤) المرجع السابق لاليوت ص ٥١ — ٥٢ .

(٥) Selected Essays فى حديثه عن شكسبير .

الصلة بين الأدب والغايات الإنسانية والاجتماعية — هو مما وقع فيه أحيانا بعض دعاة الفن للفن — على أنهم سرعان ما تداركو خطاهم فى أكثر الأحيان ، كما رأينا فى نقد « جوتييه » و « دى ليل » ، ثم بودلير واضرابهم .

وفى مقدمة كتابه « الغابة المقدسة » لسنة ١٩٢٨ ، يقرر إليوت أنه مهما قيل فى استقلال الفن ، ومهما اجتهد أهله فى الاكتفاء به غاية فى ذاته ، فإنه لابد أن يمس مسائل الخلق والدين والسياسة ، على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التى يمس بها هذه المسائل (١) . وهذا بدء تطوره فى المرحلة الثانية من نقده .

وفى هذه المرحلة يقرر إليوت أن شكسبير ودانته كلاهما شاعر عظيم . ولكنه ينتهى إلى تفضيل دانته . وحين يتساءل عن السبب فى تفضيله ، يجيب بأنه يبدو له أنه يوحى بمسلك تجاه سر الحياة أكثر صحة واستقامة ، وأنه مما لا شك فيه أن المآسى العظيمة — كتلك التى ألفها أخيل وسوفوكليس وكورنى وراسين .. — كانت مخصصة كلها بأنواع الصراع الخلقى السائد فى كل العصور (٢) .

ويتحدث إليوت عن الشعر الدرامى ، فيلحظ أن مؤلفى المسرحيات لابد لهم من اتخاذ مسلك خلقى مشترك بينهم وبين جمهورهم ، وأن صغارهم هم الذين يتبعون تيار الخلق السائد دون مراجعة له (٣) .

وقد كتب إليوت مقالا (عام ١٩٢٧) فى مجلة فرنسية ، موضوعه القصة الإنجليزية المعاصرة ، يقول فيه : « الوحدة التى تجمع ما بين هذه القصص — أو بالأحرى ما تجمع عليه هذه القصص كلها — هو أنها خالية مما يبدو لى توافره لدى جيمس (بقصد جيمس جويس) إلى درجة عظيمة ، ألا وهو الاهتمام بالخلق . وفى اعتقادى أن هذا الاهتمام بالخلق قد أخذ يتأصل فى فكر من يعرفون كيف يفكرون

---

(١) Sacred Wood, P. X

(٢) فى مقاله فى بودلير فى Selected Essays

(٣) T.S. Eliot : Selected Essays ; 1932, 45, 53, 173 واليوت فى هذا يتبع مثال بودلير الذى عاب الشاعر Hégésippe Moreau أنه كان يتبع الموضوعات الخلقية المطروقة للعصر وينميها ؛ أنظر . Baudelaire : Oeuvres, éd, la Pléiade, II, p. 561-567

وكيف يشعرون . والنتيجة الحتمية البالغة الأهمية لذلك ، على أن أذكرها ، وهى أن القصة الإنجليزية المعاصرة فى تأخر (١) . وعلى الناقد أن يجلو غايات الأدب التى تتجلى فيها عظمته ويتوحد معها . « يجب أن يكمل النقد الأدبى بنقد من وجهة نظر دينية وخلقية محددة .. وعظمة الأدب لا يمكن أن تتحدد بمعايير أدبية فحسب ، على الرغم من أن علينا أن نتذكر أن سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، فإنه لا يمكن تحديدها إلا بالمعايير الأدبية (٢) . وفى هذا النص الأخير يبدو جليا تأثر إليوت بنظرية « الوحدة (٣) الكاملة » لبودلير » . وحين يعجب إليوت ببودلير ، يقرر أن عظمته تتجاوز ما شاع خطأ من أنها مقصورة على اتباعه نظرية الفن للفن . فهذه النظرية — فى عاقبة أمرها — لا تصل بين الأدب والحياة ، إذ يرى أصحابها فى الفن عوضا عن كل شىء آخر ، ووسيلة لتصوير العواطف والإحساسات التى تنتمى إلى الحياة — طبيعية — أكثر من انتمائها إلى الفن ، ثم يذكر أن نظرية الفن للفن « كانت دعوة أصابت النقد والأحكام الجمالية ، وقامت عقبة فى سبيل تقويم بودلير تقويماً صحيحاً (٤) » .

وفى بعض ما قدمنا ما يكفى دليلا على تطور إليوت ، وما ليس وراءه وضوح فى الرد على من يتخذون إليوت داعية الفن للفن ، أو داعية استقلال الأدب عن كل غايـــة .

ولا يمكن تفسير مرحلته النقدية الأولى إلا على أنها مرحلة انتقال ، صدر فيها عن رد فعل ضد الأدب التعليمى ، شأنه شأن مواطنيه لتلك الفترة ، كما لحظ بحق وليم فان أوكونور ، على أن إليوت كان فى تلك المرحلة يقاوم من أساءوا اتباع مدرسة سانت بوف ، فلم يروا فى الأدب سوى مرآة نفسية لمؤلفه ، مغفلين شأن المعايير الجمالية تبعاً لذلك .

وإليوت — بعد ذلك — صاحب فكرة : « المعادل الموضوعى » . وقصده بها ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيرا مباشرا ، بل يخلق عملا أدبياً فيه مقوماته الفنية الداخلية

(١) انظر T.S. Eliot : Le Roman Anglais Contemporain, ni, Nouvelle R. Francaise, Mai, 1972 P. 670-671.

(٢) T. S. Eliot ; Essays Ancien and Modern, London, 1636, P. 93.

(٣) فى النص الذى أوردناه له ص ٣١٢ من هذا الكتاب ، وهى ما يسميه بودلير : L'unité intégrale.

(٤) Selected Essays, P. 382

التى تكفل — فنيا — تبرير الأحاسيس والأفكار ، للإقناع بها ، بحيث لا يحس المرء أن الكاتب يفضى إليه بذات نفسه بإثارة المشاعر المباشرة دون تبرير لها . يقول ت . س إليوت : « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال فى صورة فنية هى العثور على معادل موضوعى ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التى يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة (١) » . وهى فكرة نادى بها فى النقد الفرنسى — من قبل — إميل زولا (٢) ، وفلوبير (٣) ، وبلزاك (٤) ، ولكن مصدر فكرة إليوت المباشر هو جوليان (٥) بندا » فى عبارة نقلها « بندا » عن « أتنان دى سانفيل (٦) » . ثم نقلها عنه إليوت بدوره (٧) ، وأعجب بها ، وهذا نصها . « فى العمل الأدبى جمال غير ذاتى فى طابعه العام ، مستقل تمام الاستقلال مؤلفه نفسه وعن بنية شخصه ، وهو جمال له مبرره الخاص به ، وله قوانينه ، وهو ما يجب أن يعتد به الناقد » . أما الصيغة الرياضية التى أضفاها إليوت على هذه الفكرة ، بتسميتها بالمعادل (٨) الموضوعى ، فقد سبقه إليها إزرابا باوند ، لأن هذا الأخير يعبر عن المعنى نفسه بالمعادلة (٩) ، حين يقول إن الشعر « نوع من الرياضة الملهمة التى نقف منها على معادلات ، لا لأرقام مجردة أو مثلثات أو دوائر وما شابه ذلك ، ولكنها معادلات للانفعالات الإنسانية (١٠) .

وفى نقد إليوت نظرة أخرى عميقة ، هى صلة الكاتب بالتراث الأدبى الإنسانى ، وضرورة إفادة الكاتب منه فى أصالة . وهذه قاعدة هامة تمس جوهر الدراسات المقارنة يشرحها إليوت فى المقال الثانى من الغابة المقدسة . وعنوان المقال : « الموروث والموهبة

---

(١) Sacred Wood 1928, P. 100

(٢) فى القصة التجريبية .

(٣) مثلا فى رسالة له إلى « لويز كوليه » فى مار عام ١٨٥٢ .

(٤) فى مقدمة طبعة ١٨٤٢ لمجموعة قصصه : الملهاة الإنسانية .

(٥) فى كتابة : Belphégor ص ١٤٠

(٦) Othnin d'aussonville

(٧) فى الغابة المقدسة ص ١٤٢ .

(٨) An «Objectif Correlative»

(٩) Equatifin

(١٠) Ezra Pound : the Spirit of Romance, P. 5

الفردية » ، ويقصد بالموروث أن يفيد الكاتب من ترك الأدب الماضى . فخير إنتاج الكاتب « هو ما يظهر فيه — فى جلاء — أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا » . وعلى الكاتب أن يكون على وعى « بأن الآداب الأوروبية — منذ هوميروس ، بما فيها من أدب بلد الكاتب — تؤلف وحدة حية لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضى ، ويقاس كل نتاج بنسبته إلى ذلك التراث (١) » . وجوهر هذه الفكرة يأخذه إليوت عن ريمى دى جورمون الذى سبقه بقوله : لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية فى الهواء ، ولا وجود فى الأدب — كما لا وجود فى الطبيعة — لجيل تلقائى : والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال . على أنها — بعد — ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة ، لا يمكن فهمها (٢) » .

وإليوت — فى مرحلته الثانية من مراحل تطوره — أقرب إلى النزعة الواقعية ، على حين هو فى مرحلته الأولى منصرف إلى النواحى الجمالية التى هى أوثق صلة بالنزعة المثالية ، وهى موضوع هذا الجزء من الفصل ، وهذا الجانب الجمالى يهتم فيه دعاته بالكشف عن طبيعة العمل الفنى ، ويقصرون همهم عليه ، ويذهب غلاته إلى استقلال الأدب ، أو إلى القول بأن الأدب للأدب . وقد كان لهذا أثر فى دعوة المدرسة التأثرية . ومبدؤها : النقد للنقد كما أن الأدب للأدب .

ومن آباء هذه المدرسة فى النقد الكاتبان الإنجليزيان : وليم هازلت (١٧٧٨ — ١٨٣٠) ، ولامب Lamb (١٧٧٥ — ١٨٣٤) ، ومما يقوله هازلت ، مثلا : « أقول ما أفكر ، وأفكر ما أشعر . ولا أستطيع أن أمنع نفسى من أن تتأثر بأنواع من التأثر تجاه الأشياء ، وعندى من الهمة ما يكفى للتصريح بها كما هى (٣) » .

ولكن هذه المدرسة راجت فى النقد فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وظلت حتى حوالى عام ١٩٤٠ م . ومن كبار نقادها فى فرنسا أناتول فرانس (١٨٤٤ — ١٩٢٤) ، وجول لومتر Jules Lemaitre (١٨٥٣ — ١٩١٤)

(١) T. S. Eliot Tradition and the individual talent., in : Sacred Wood ; P. 47-48, 49, 53.

(٢) انظر : R. de Gourmont : Promenades Litteraires, 5 è Série, P. 131

(٣) انظر : Hazlitt (W) ; Works. ed P.P. Howe, V, (London 1930). U. 175, in : W K Wimsatt. op. cit. P. 495.

وأندريه جيد A Gide (١٨٦٩ — ١٩٥١) وألآن Alain (١٨٦٨ — ١٩٥١) ، وفى انجلترا أوسكار وبلد (١٨٥٤ — ١٩٠٠) وسانتسبرى (١) Saintsbury وهؤلاء يرون أن يسجل الناقد خواطره على الحالة التى تبدو له نتيجة مباشرة لقراءته ، دون حاجة إلى شرح ، وهو يرجع فيها إلى ذات نفسه : وهم ينفرون من القواعد الثقيلة التى تعوق النقد . على أنهم يرون كل نقد — مهما زعم لنفسه من موضوعية — ذاتى ، لأنه انعكاس لذات الناقد ، كما يقول أناتول فرانس : « النقد — كما أفهمه — يشبه الفلسفة والتاريخ ، فى أنه نوع من القصص تمارسه العقول الفطنة المحبة للاطلاع ، وكل قصة — إذا فهمت جيداً — ترجمة لحياة مؤلفها ، فخير النقاد من يحكى مغامرات نفسه فى رحلاته بين عيون المؤلفات (٢) » .

ثم إن الشرح والتعليل فى النقد — فيما يرى هؤلاء — يهدد الناقد بفقدان لذة القراءة ، وضياع المتعة الجمالية للعمل الفنى ، وهذه المتعة جوهرية لتجاوب القارىء مع العمل الفنى على أساس صادق أصيل . وهذا ما يقصده « ألآن » بقوله : « من يشرح فكرته يفقد دائماً جزءاً منها ، وهو غالباً خير ما فيها » (٣) .

ويجب أن يتوافر للناقد ، فى رأيهم ، الحس المرهف بالجمال ، فعلى قدر عمق إحساسه به تكون قوة نقده ، فلا قيمة لإلمامه بالقواعد أو تعريفات الجمال ، أو الأسس الذهنية العامة ، إذ القيمة كل القيمة لرهف المزاج الفنى .

وإذا كان الفنان نفسه هو الأشد حساسية تجاه الجمال كى ينتجه ويعبر عنه ، إذن لا ينقد الناس سوى الفنان ولا ينقد الشاعر سوى الشاعر (٤) .

---

(١) المرجع السابق ص ٤٩٤ .

(٢) انظر :

J. C. Carloni et Jean-C. Filloux : la Critique Littéraire, Paris, 1955, P. 54.

(٣) انظر : Alain : Propos de Littérature, Paris 1943, P. 77.

(٤) هذا ما تبين عنه معركة خالدة بين الفنانين والنقاد ، فى زعم الفنانين أن النقاد معوقون ولا خبرة لهم بالفن لأنهم لا قدرة لهم على الإنتاج ؛ أنظر ص ٢٤ — ٢٦ ، ١٦٣ وهامشها من هذا الكتاب ؛ ورأى التأثريين له صدى ت . س إليوت الشاعر الإنجليزى المعاصر ، ورد عليه مستر لويس بأن الشعر إنتاج للفكر فيه جانب وللذوق جانب آخر ، وكلاهما خاضع للشرح والتفسير . وفى الناحية الفكرية منه لا يصح جحود الشروح المسببة . شأن الفن فى ذلك شأن كل إنتاج إنسانى ، وأما الذوق لغة نواحيه أيضا فى الشرح وليس بمقصور على الفنانين . وما أشبه الشاعر فى زعمه بأنه لا ينقده إلا شاعر بالطاهى الذى يزعم أنه لا ينقده إلا طاه آخر ، انظر :

C. S. Lewis ; A preface to paradise Lost (London 1942) P. 9-150, in : W. K. Wimsat, op. cit. 495.

ولهذه المدرسة فضل التنبيه إلى المتعة الفنية ، والنفوذ إلى جمال العمل الأدبى ، والتخفيف من غلواء المنهجين الذى يقتصرون على شرح العمل الفنى بأسباب خارجة عنه ، وهم يرون أن جوهر العمل الفنى فى متعته الذهنية أو العاطفية . والحق أن كل ناقد له حظ من هذا التأثر المباشر الذى تدعو إليه هذه المدرسة ، وله نصيب من الإحساس الفنى الذاتى ، حتى أكثر النقاد اتباعاً للقواعد والمناهج ، إذا كانوا على تجارب فنية يعتد بها .

ولو رجعنا إلى أصحاب هذه المدرسة فى تطبيقهم لنقدهم ، لوجدناهم أول الناس خروجاً على مبادئهم فى حرفيتها ، وذلك أنهم ، هم أنفسهم ، ذوو ميول واتجاهات تخضع لمعايير ، وتشف عن قواعد ومناهج معينة يضيق المقام هنا عن شرحها . ثم إن فى قولهم برهف الإحساس الفنى ما يدل على جانب موضوعى فى النقد ، ذلك أن الإحساس الفنى يستلزم من الناقد الرجوع إلى تجارب فنية كثيرة تكون هادياً له فى إحساسه وحكمه . على أن الخواطر الناتجة عن التأثر المباشر للقراءة والمتعة لا يمكن الاكتفاء بتسجيلها منعزلة ، بل لابد من اتساقها وانتظامها فى منهج تصير به ذات واحدة ، وهو ما لابد أن يشف عن اتجاهات عامة تخضع لمعايير موضوعية .

هذا إلى أن « أفكار ويلد » يقر بأن النقد هو الذى يخلق الجو الفكرى للعصر ، ويشحذ الذهن لدى الفنانين لا عن طريق الشروخ ، ولكن عن طريق نمو غريزة النقد الصادقة (١) . وعلى هذا تكون للنقد فائدته التعليمية .

فإذا كان الفن لا يحاكى الطبيعة عند دعاة الفن للفن ، فهو يساير النقد ، ويحاكيه . فليس الفن — إذن — مطلقاً من كل القيود ، كما أن النقد لا يكون خالصاً لذات النقد ، على الرغم من مظاهر هذه الدعوات التى نتجت عن الفلسفة المثالية .

وقبل أن نعلق على نتائج هذه الفلسفة المثالية وما انبنى عليها من نقد بشىء من التفصيل ، نتحدث فى إيجاز عن الفريق الثانى من فلاسفة الفن ، وهم الفلاسفة الذين يعنون بوظيفة الأدب الاجتماعية والإنسانية .

---

(١) المرجع السابق ص ١٩٦ .

٢ — الفلسفات الواقعيـــة

وهى التى تقابل الفلسفات المثالية . وفى العصور الحديثة اتجهت الفلسفات نحو الواقع ، واتخذت لذلك صوراً وأشكالا مختلفة . فكانت الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية تعنى بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد ، ثم الفلسفية الوضعية أو التجريبية ، ثم الفلسفة المادية التى تجعل من الفرد صدى ونتيجة لعوامل مادية ، وأخيراً فلسفة الوجوديين .

١ — ولفلسفة سان سيمون (١٧٦٠ — ١٨٢٥) وأتباعه فى المجتمع وتنظيمه صلة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية . تدور فلسفة هؤلاء حول مصير الإنسان فى علاقته بأخيه الإنسان ثم بالعالم . وهم من أوائل دعاة الاشتراكية بمعناها الحديث فى العالم . وهم يرمون فى تنظيم المجتمع إلى القضاء على الأثرة فى الفرد ، بتربية الشعب ، وتعويد الأفراد فى هذه التربية على التضحية ، تضحية المعتقد المؤمن . وينزل كل فرد فى هذا المجتمع على حسب ما تسفر عنه مواهبه . وعلى الحكومة عبء هذه التربية بتوجيه النشاط الاجتماعى بحيث تحل المشاركة محل التنافس ، وبحيث يقضى تعاون الأفراد تعاوناً إنسانياً على استغلال الإنسان للإنسان . ولا يكون فى هذا المجتمع مجال لأن يكتفى الفرد بما يملك عن المشاركة فى العمل والنشاط الاجتماعى على حسب مواهبه التى تنزله منزلته فى مجتمعه . وهؤلاء لا يلغون الملكية ويعتمدون على العقيدة فى تنظيم المجتمع وفى التعود على التضحية .

ومن هؤلاء الفلاسفة جوزيف برودون Joseph Proudhon (١٨٠٩ —١٨٦٥) وعنده أن العدالة ليست خلقا مثالية يصنعه الإنسان لنفسه ، ولكنها وليدة المجتمع ، ومظهرها فى الطبيعة هو التعادل بين الأجزاء ، ومظهرها فى المجتمع هو التبادل المبنى على المساواة بين الناس ، وهى فى الفرد مبــدأ الفكرة وصورتها ، وهى الغاية من الوجــود ومن المعرفة . وفى كتابة : « مبــدأ الفن ووجهته الاجتماعية Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale (١٨٦٥) يرى أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادىء .

وهؤلاء جميعاً يأملون فى إقامة المجتمع على مبادىء عملية ، ولكنهم يخالفون فيها الماديين مخالفة تامة ، ولهم الفضل فى أنهم خطوا بالفلسفة نحو الواقع (١) .

٢ — واتجــه الفن نحو الواقع كذلك بتأثير الفلسفـــة الوضعية Positivisme أو التجريبية Expérimentale ، على يد أوجست كونت (١٧٩٨ — ١٨٥٧) ، وجون ستيوارت ميل John Stuart Mill (١٨٠٦ — ١٨٧٣) ، وتين Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) ، وموجز قضاياها : أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنسانى لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ — فى الفلسفة وفى العلوم — إلا بعكوفه الدائم على التجربة وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الأشياء فى ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر لا يستطيع إدراك شىء منها سوى العلاقات ، ثم القوانين التى تخضع لها العلاقات (٢) .

ووضح تأثير هذه الفلسفة فى الأدب والفن . نضرب مثلا لهذا باتجاه الرسام الفرنسى جوستاف كوربيه (١٨١٩ — ١٨٧٧) نحو الواقع فى دعوته إلى محاكاة الطبيعة فى الرسم وباتخاذ موضوعات المناظر من واقع حياة الشعب ، ثم بتهوينه من شأن الشعر فى المسرحيات : « لأن التحدث بالشعر طريقة تخالف المألوف من حديث الناس ، فهو نزعة أرستقراطية (٣) » ويتجلى هذا الاتجاه الواقعى فى قول صديقه « كاستانيارى» Castagnary فيما يخص الرسم : « على رسام عصرنا أن يحيا حياتنا ، فيما لها من عادات وأفكار خاصة بها ، وعليه أن يسجل مشاعره التى يحصل عليها نتيجة لنظره فى أمور مجتمعنا ، فيردها ثانية إلينا فى صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا ،

---

(١) لا مجال هنا للدخول فى تفصيلات قد تبعد بنا عن موضوعنا ، أنظر :

E. Bréhier, op. cit. II. Chap. XIV.

W. K. Wimsatt, fiu. cit. p. 455

(٢) المرجع السابق ص ٤٥٥ — ٤٥٦ ، وإميل بربيه المرجع السابق الفصل الخامس عشر ، ثم

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie., article : Positivisme.

(٣) أنظر :

E. Gros Kost : Courbet, Souvenirs Intimes, Paris 1880. P. 31 W. K. Wimsatt, op. cit. p. 457.

وألا يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأننا موضوعه : فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا » (١) .

وكان من نتائج هذه الفلسفة فى الأدب أن قام إميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) بدعوته — فى مذهبه الطبيعى naturalisme — إلى التجربة الأدبية فى القصة والمسرح ، وأن الكاتب يجب أن يسلك فى دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم فى معمله ، والطبيب فى تجاربه ، على أن تتفق تجاربه — فى قصته أو مسرحيته — مع النتائج والنظريات التى انتهى إليها العلماء . وقد شرح مبادىء مذهبه الطبيعى فى الأدب فى كتابه : « القصة التجريبية (٢) » . ويقصد فى مذهبه إلى تطبيق النظريات العلمية على الحقائق الاجتماعية والإنسانية ، ويرمى فى واقعيته العلمية إلى أن تكون للفن رسالة : هى قيادة الإنسانية . وقد سبقه بلزاك (١٧٩٩ — ١٨٥٠ م) إلى تأليف قصص اجتماعية محضة ، لم يتكلف فيها التطبيق للنظريات العلمية فى أدبه كما فعل زولا ، فكان أكثر عمقاً وأخصب أثراً . وقد وصف — فى واقعيته — المجتمع الفرنسى فى عصره ، وولع — كما ولع زولا — بتصوير الشر ، كما هو فى الواقع ، وغرضهما كليهما هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه ، وما يترتب على ذلك من تغير نظام المجتمع من وراء هذا التصوير (٣) .

وقد تأثر النقد الأدبى كذلك بهذا الاتجاه الفلسفى التجريبى فى فلسفة تين Taine الذى شرح — فى قانونه المشهور — أسباب الاختلاف فى النتاج الفنى لمختلف الأجناس البشرية ، فأرجعها إلى ثلاثة أسباب : الجنس والبيئة ، وتأثير الماضى فى الحاضر ، وكان لهذا القانون فى حينه تأثير عظيم فى النقد الأدبى فى مختلف آداب أوروبا (٤) :

---

(١) أنظر المرجع السابق ص ٤٥٧ ، ثم :

Jules Antoine Castagnary : Salons (1857-1870). Paris, 1892, p. 187

(٢) عنوانها : Le Roman Expérimental نشرت لأول مرة فى باريس عام ١٨٨٠ ؛ وفيها يلخص آراءه فى مذهبه ، وقد كان يدافع عن هذه الآراء منذ عام ١٨٧٩ ، وقد تأثر زولا تأثراً كبيراً فى دعوته بكتاب الطبيب كلود برنار : « مدخل لدراسة الطب التجريبى » :

Introduction à l'Etude de la Médecine Exepérimentale,

وقد نشر فى عام ١٨٦٥ .

(٣) سنتحدث عن قصص بلزاك وأثره فى الفصل الثالث من هذا الباب .

(٤) قد شرحنا هذا القانون ونقدناه فى كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٧ — ٣٣ وأنظر كذلك :

W. K. Wimsatt, jp. cit. p. 456

وبعد ذلك اتجهت الواقعية فى الأدب وجهتين أخريين تحت تأثير فلسفتين حديثتين ، كلاهما يلزم الكاتب بالاشتراك فى مشكلات المجتمع الحاضر ، وكلاهما يهتم بالمضمون وأثره الاجتماعى فى الأدب ، وكلاهما يجعل المتعة الفنية فى الأدب وسيلة لغايات إنسانية فى تحرير الإنسان ، وإن كان من بين هاتين الفلسفتين اختلاف جوهرى كبير فى الأسس التى قاما عليها ، ألا وهما : الفلسفة الواقعية الاشتراكية التى رأينا بذورها فى فلسفة سان سيمون وبرودون ، ولكنها صارت اشتراكية مادية ، ثم الفلسفة الوجودية .

ولا يتسع المجال هنا لسوى عرض المبادىء العامة التى تهمنا فيما نحن بصدده .

٣ — فالفلسفة الواقعية المادية لها مذهبها الفكرى الذى يقوم على المسائل الجوهرية الآتية :

(ا) الحياة الاجتماعية لهـا بنية دنيا infrastructure وهى النتـاج المادى ، وبنية عليـا suprastructure — وهى النظم السياسية والثقافية . وهـذه البنية العليا — بما تشتمل عليه من نظم ثقافية ومذاهب فكرية — هى وليدة الحياة المادية ، أى وليدة البنية الدنيا فى المجتمع ، إذ أن هذه البنية هى التى تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة ، وتخلق المقومات الأساسية للمجتمع . وكل تغيير فى قوى الإنتاج المادية يحدث تغييراً فى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية : « البنية الاقتصادية للمجتمع هى الأساس الحقيقى الذى يشاد عليه البناء الفقهى والسياسى ، والذى تتناسب معه كل الصور المحددة للوعى الاجتماعى . . وطريقة النتاج فى الحياة المادية هى التى تشكل مجموع أنواع النمو فى الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية » . و « ليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم ، بل على العكس من ذلك ، وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » (١) .

(ب) وتضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية يثير صراع الطبقات ، ومن شأن هذا الصراع أن يتقدم بتاريخ المجتمع وبالأفكار فى ثنايا العصور . فكل مجتمع

---

(١) انظر : K. Marx : Contribution à la Critique de l'Economie Politique, 1859, Préface.

ثم : K. Marx, F. Engels : Sur la Littérarure et l'Art, p. 142-149.

يخلق هو بنفسه العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تهيء لظهور طبقة من الطبقات وسيطرتها ، ما بين إقطاعية وبرجوازية وعمالية . ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكري (أيديولوجية) ، وهو مجموع الأفكار المتعلقة بالمسائل السياسية والخلقية والفنية والثقافية جملة . والمذهب الفكري هو الذي تستمد منه كل طبقة مبادئها وتكتسب وحدتها ، وهو المضمون الفكري والفني للبنية العليا في المجتمع .

(ج) والعمل الأدبي ينتمي إلى البنية العليا في المجتمع ، لأنه جزء من المذهب الفكري لكل طبقة من طبقات المجتمع . قد سبق أن قلنا إن هذه البنية العليا — بنظمها ومبادئها المختلفة — من نتائج البنية الدنيا . ولهذا يرى هؤلاء أن الحاسة الفنية ليست من بقايا ذكريات الروح في عالمها الأول قبل أن تهبط إلى هذا العالم ، كما يرى أفلاطون(١) وليست هذه الحاسة الفنية كذلك وليدة التقدم الفكري على مر العصور من نظرية إلى ما يضادها ، ثم إلى نظرية جديدة تركيبية تنتج عن صراعهما كما يرى ذلك هيجل (٢) ، وإنما يرى هؤلاء أن أصل الفنون هو في مران الحواس ونموها وترتيبها على مر العصور ، منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم ، حتى أصبحت قوى اجتماعية . وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم تكتسب فضلا عن حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة ، ولا من ناحية فردية ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية ، نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية : « أصبحت العين إنسانية حين أصبح موضوعها موضوعاً اجتماعياً مصدره ومصيره الإنسان . . ومن أجل هذا تختلف حواس الإنسان المدني عن حواس الإنسان الذي لا يعيش في مجتمع . . فتكوين الحواس الخمس نتاج تاريخ العالم كله حتى اليوم (٣) .

وعلى الرغم من أن العامل الاقتصادي المادي هو العامل الجوهري — إذ هو أساس تأثير البنية الدنيا في المجتمع ونظمه — فليس هو مع ذلك العامل الوحيد عند أوائل الفلاسفة الماديين . إذ يسلم هؤلاء أن البنية العليا ليست مجرد انعكاس للبنية الدنيا في المجتمع ، وليس دورها سلبياً ، بل إنها — بعد أن تتكون نتيجة للبنية الدنيا — تصير قوة من القوى الاجتماعية ، لها — بدورها — تأثيرها — في الحياة الاجتماعية ، إما لتدعيم نظام أو لزلزلة القيم فيه ؟

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢١ ، ٢٣ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٧ .

(٣) أنظر : K. Marx, F. Engels. op. cit. p. 170, 171

ومن هنا كانت أهمية الأفكار فى صراع الطبقات فى المجتمع : « واضح أن سلاح النقد لا يمكن أن يعوض عن النقد بالأسلحة ، فالقوة المادية يجب أن تصرعها القوة المادية ، ولكن النظرية أيضاً تصبح قوة مادية حين تنفذ فى الجماهير (١) » .

وعن هذه الفلسفة يتجه النقد الأدبى لهؤلاء الواقعيين إلى اتجاهين : اتجاه الشرح والتفسير لتراث الإنسانية الأدبى فى الماضى ، واتجاه التقويم والتوجيه للأدب فى الحاضر :

١ — والاتجاه الأول يقصد فيه إلى تفسير الأدب بوصفه جزءاً من البنية العليا للمذهب الفكرى suprastructure idéologigue ، ولهذا يجب أن يدرس فى علاقاته (الديالكتيه) بالبنية الدنيا للمذهب الفكرى كذلك : linfrastructure idéologique .

فالأدب — بوصفه جزءاً من المذهب الفكرى — تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست فى طبيعتها فردية ، بل اجتماعية ، فطريقة التفكير لطبقة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب ، فيشعرون بها ويعبرون عنها فى أعمالهم الأدبية . ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أوثق اتصال بالبنية الاجتماعية . فى عصور التحلل تكثر موضوعات الهرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تحرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التى من شأنها تبرير الواقع فى الحاضر ، وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن أمانى الطبقات الصاعدة .

وتفسير العمل الأدبى — على هذا النحو يعنى فيه بالمضمون ، ولا قيمة تذكر فيه لحياة الكاتب ، والقصد الأول منه وضع العمل الأدبى مكانه فى البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحكمة فيه .

على أن ماركس يقرر أن العلاقة بين النتاج المادى والتقدم الفنى ليست آلية ، فقد يتأخر وعى الإنسان لحاضره ، نتيجة للأفكار والتقاليد الموروثة التى تسيطر بعض الوقت حين لم يعد لها مبرر فى واقع المجتمع ، وفى هذا يظهر تأثير الأموات

---

(١) نفس المرجع ص ١٣٨ .

فى الاحياء : « تهديد جميع الأجيال السالفة ذات عبء ثقيل على آذان الأحياء (١) »
ومن جهة أخرى يقرر ماركس أنه ليس هناك تلازم بين النهضة الفنية ومستوى الحياة الاجتماعى فى العصر : « أما فيما يخص الفن فن المعلوم أن عصوراً معينة ليس لازدهار الفن فيها علاقة ما بالنمو العام للمجتمع ، وبالتالى لا علاقة لهذا الأزدهار بالأساس المادى ، وبأساس البنية فى النظام الاجتماعى ، مثلا الإغريق فى مقارنتهم بالأمم الحديثة ، ثم شكسبير (٢) » . وعلى الرغم من هذا التوكيد من جانب ماركس ، يغالى أكثر من يتبعون منهجه فى النقد من الماركسيين وغيرهم فى توكيد التلازم الدائم بين الفن والبنية الدنيا فى المجتمع ، ويفسرون أدب شكسبير نفسه بعوامل مادية واقتصادية (٣) .

٢ — والاتجاه الثانى فى تقويم الأدب وتوجيهه يقوم فى جوهره على أساس موضوعى لا نفسى . فكل عمل أدبى يعد صحيحاً مشروعاً إذا صور جانباً واقعياً من الفترة التاريخية التى عاش فيها الكاتب ، وتزداد أهمية العمل الأدبى بقدر رسوخ أصوله فى وعى العصر الذى كتب فيه ، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعى تصويراً فنياً غنياً فى واقعيته .

فالعمل والنتاج يحددان علاقة الإنسان بالطبيعة وبالناس . ولكن المجتمع قد يجعل من العمل والنتاج أداة لاستغلال الإنسان للإنسان واستلابه . وفى هذه الحالة يشعر الفرد — فى وسط فئته أو طبقته — بأنه مظلوم . ومن ثم ينشأ مبدأ الشعور باغتراب المرء عن نفسه l'aliénation وهو « الاستلاب » ، أى فقد الإنسان لمقوماته الإنسانية ، والفرد قد تفرض عليه الأحوال المادية — فى البنية الدنيا للمجتمع — أن يخضع لها خضوعاً لا ينال به فى شىء من هذا الظلم . ولكن الكاتب هو الذى يستطيع فى عمله الأدبى ، بجحد ما فى العالم الخارجى من ظلم ، فيعبر عنه فى فنه ، فى حين لا يستطيع القضاء عليه فى الخارج ، وفى هذا التعبير يكون الفن تحريراً فى دعوة

---

(١) المرجع السابق ص ١٨٨ .

(٢) نفس المرجع ١٨٣ .

(٣) لا يعنينا التطويل بذكر هذا النقد هنا ، وإنما أردنا أن نسجل استثناء ماركس وخروج النقاد الاشتراكيين المحدثين عليه ممن يتابعونه فى جوهر مبادئه .

أنظر : W. K. Wimsatt, fip. cit. p. 468-469.

ثم : Austin Warren and Rene Wellek : Theory of Literature p. 102-103

الكاتب . وهذا التحرير ذو صبغة عملية ، لأن الفرد لا يدعو إليه بوصفه فرداً ، ولكن باسم الفئة أو الطبقة التى ينتمى إليها ، أى باسم المبادىء الإنسانية فى موقف جماعة فى عصر من العصور . ومن ثم يكتسب التعبير الفنى طابعاً موضوعياً ، على ما له من صبغة ذاتية فى مصدره من كاتب يتوافر له الوعى بالمعانى الإنسانية التى يمثلها . وفى هذا يكون الفنان هو الإنسان الغنى حقاً فى إنسانيته « الذى يتمثل له تحقيق معناه الإنسانى ضرورة من الضرورات ، أو حاجة من الحاجات (١) » . وغالباً ما كانت العبقريات الأدبية هى تلك التى تعبر عن عالم انتقالى ، عن العصور الفاصلة فى التاريخ ، وعن القيم الجديدة المنتظرة فى طريقها إلى الوجود (٢) .

وعلى هذا النهج يرتبط الأدب — والفن جملة — بالعمل ، ويكون النتاج الأدبى عملا من الأعمال ، ويظل فى خدمة الثورات التى تجدد القيم فى المجتمع . ومن هنا كان إعجاب هؤلاء الفلاسفة بالعبقريات الأدبية التى كانت — قبل عهدهم — وفيه لمطالب عصورها الإنسانية وطبقاتها الصاعدة فى اللحظات التاريخية الفاصلة ، مثل إعجابهم بالكاتب والفيلسوف الفرنسى : ديدرو ، ومثل إعجابهم بجماعة العاصفة والانطلاق الألمانية Sturm und Drung على الرغم من نقدهم لهؤلاء فى نوع اتجاههم المثالى ، ثم هم يخصون بالإعجاب الشاعر الألمانى « جوته » من بين هؤلاء (٣) .

ومن الناحية الفنية — ينكر هؤلاء الفلاسفة — كل الإنكار — هروب الفنان من الواقع فى صور وأفكار مجدية يخلو بها العمل الفنى من المضمون الاجتماعى . وفى فلسفتهم ينهار مبدأ « الفن للفن » » وما ينبنى عليه من قواعد جمالية أو فلسفية . وينحصر واجب الكاتب فى تصوير عالمه كما هو ، فى واقعية تصف هذا العالم — بظواهره الاجتماعية وأشخاصه وطبقاته — مغموراً فيما هو فيه من ظلم أو أباطيل ، حتى يكون العمل الأدبى مرآة للحقيقة تثير فى القارىء ضرورة تغيير العالم المئوف إلى عالم سليم كريم ، على أن يكون مصدر هذه الإثارة العمل الأدبى نفسه ، دون

(١) أنظر : K. Marx, F. Engels. op. cit. p. 173, 50-53.

(٢) أنظر : J. C. Caroni et Jean-C. Filloux : La Critique Littéraire. p. 96-97

(٣) أنظر لجماعة العاصفة والانطلاق وكتابى : الرومانتيكية ص ٢٧ — ٢٩ ثم : Auguste Cornu : Essai de Critique Marxist, Paris, 1951, p. 94-97 وكذا : K. Marx, F. Engels, fip. cit. p. 237, 242

تدخل من المؤلف ، إذ أن وسيلة المؤلف إليها هو غوصه فى أعماق الحياة نفسها عن خبرة وسعة اطلاع ، وعلى أن تكون قوة التصوير مظهرها العمل الفنى نفسه فى تصويره الصادق للواقع فى حيدة تامة ، إذ أن الطابع الواقعى — إذ تخلله شرح أوتفسير من الكاتب — فإنه يبدو فى صورة ذاتية ، وحينئذ لا يكون العمل الأدبى مرآة للواقع — كما تريد هذه الواقعية الاشتراكية — ولكنه يكون ، إذن ، تعلة للتعبير عن الآراء الخاصة (١) . وهذا التصوير المحكم للواقع فى حيدة تامة هو أساس إعجابهم بالقصصى الفرنسى بلزاك (٢) .

وفى حدود هذه الواقعية المحايدة — أو الموضوعية الاشتراكية — يجب أن يتوافر للكاتب من الحرية ما به يعد أعماله الفنية غايات فى ذاتها ، لأنها تخدم مثاله الذى يحيا له ، فلا يعدها مجرد وسائل للحياة . فيجب ألا تقتضى الموضوعية فرض شىء على الكاتب أو الفنان ، وذلك كى يستطيع أن يكون صادقاً مخلصاً أصيلا فى فنه : « طبيعى أن على الكاتب أن يكسب من المال ما به يستطع أن يحيا ويكتب ، ولكن لا يصح — فى حالة ما من الحالات — أن يحيا ويكتب ليكسب المال » .

« حينما غنى (الشاعر الفرنسى) بيرانجية Béranger قائلا :

أنا لا أحيـــا إلا كى أنظم أغانى

فإذا انتزعت منى مكانى ، يا سيدى ،

فإنى ســـأنظم أغانى كى أحيـــا ،

« عبر بهذا الوعيد — فى اعتراف ساخر — عن سقوط الشاعر إذا أصبح شعره بالنسبة له وسيلة . والكاتب لا يعد أبداً أعماله وسيلة ، إنها غايات فى ذاتها ، وما أقل

---

(١) أنظر المرجع السابق ص ٣١٤ ، ٣٢٣ ، ١٩٨ — ١٩٩ — وقد سبقهم اميل زولا إلى الدعوة إلى أن على الكاتب أن يقرر الحقيقة بتصويرها كاملة دون تدخل منه وأن يترك للقارىء استنتاج مغزاها ثم أوجب زولا على الكاتب كذلك أن يعرف علوم عصره حتى تسير تجربته فى طريق تتأكد به نتائج ما وصل إليه العلم ، أنظر : E. Zola : Le Roman Expérimenral, p. 31-33, 39-45.

(٢) أنظر : K. Marx. F. Engels, op. cit. p. 315-319.

اعتداده بها وسيلة بالنسبة له أو لغيره ، حتى إنه ليضحى بوجوده من أجل وجودها ، إذا اقتضى الأمر (١) » .

هذا موجز لآراء الواقعيين الاشتراكيين فى فلسفتهم فى الفن ، وقد سبقهم إلى كثير منها زولا فى دعوته ، وإن كان تطبيقه لها مخالفاً بعض المخالفة لدعوتهم . وقد كانت هذه الفلسفة أوضح ما تكون فى آراء من قاموا بالدعوة لها أول الأمر ، وسرعان ما شابتها الشوائب فى التطبيق حين صارت عقيدة تقريرية ففقدت مرونتها ، وأصبحت أقرب إلى الجمود . ثم إن المادية التاريخية أو الديالكتية — التى عزت كل تأثير فى الأدب والفن للعوامل الاقتصادية — قد عمم تطبيقها العقيديون من هؤلاء ، فأهملوا من شأن شخصية الكاتب ، وأغفلوا شأن عوامل أخرى كثيرة ، بالرغم من ماركس نفسه لم يغفل الإشارة إلى هذه العوامل .

على أن جوهر هذه المبادىء لا ضرورة فيه للمادية المحضة التى يجعلونها أساس فلسفتهم فى المجتمع والفن ، فيمكن أن يفاد من هذه المبادىء نفسها ، ولكن باسم القيم الاجتماعية أو الاشتراكية أو الإنسانية . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الفلسفة الوضعية مهدت لقيام هذه الآراء . ثم إن هذه الفلسفة بعد ذلك — من ناحية التفسير والشرح للأعمال الأدبية — تكاد تدخل تحت العاملين المؤثرين فى النتاج العقلى والفنى عنـــد الفيلسوف : تين ، وهما عامل البيئة ، وعامل التراث الثقافى أو تأثير الماضى فى الحاضر وذلك إذا فسرنا البيئة بطريقة الحياة المادية (٢) .

هذا من الناحية النظرية . أما الناحية التطبيقية ، وناحية التوجيه فى رسالة الأدب العملية Praxis ، فإنهم كانوا أعمق وأجدى فى نقد فلاسفتهم الأول — على نحو ما بينا — وهؤلاء لم يغفلوا العوامل الأخرى فى تطبيقهم وتوجيههم لمبادئهم ، كما يفهم مما أوردناه . فلماذا ، إذن ، يدعونها « مادية عملية (٣) » ، وأولى أن تدعى

---

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ — ١٩٥ .

(٢) أنظر : J. P. Sartre ; Situations III ; p. 160

(٣) matérialisme pratique Feurbach كما يدعوها ماركس فى : Théses sur
انظر : المرجع السابق ص ١٨٤ .

اشتراكية واقعية ، فى شرحها لوجهة نظر عملية أو لمذهب فكرى (١) .

على أنه قد أصبح من مبادىء النقد العالمى — نتيجة لتلك الفلسفة — الاعتداد بالفكرة ، بوصفها صورة من صور النشاط العالمى ، فى الفن والفلسفة على السواء ، فاكتسبت الفكرة بذلك صبغة عملية ، وعنى فيها بالمضمون الاجتماعى ، ثم كان الاعتداد بالفكرة كذلك بوصفها « سلوكاً موضوعياً تجاه حالة أو موقف ، أى أن الموقف يثيرها ، وإنما تتجه رأساً إلى هذا الموقف لتغيير منه » . وبهذا لا يقف دور الأدب — شأنه فى ذلك شأن الفلسفة — عند حدود الشرح والتفسير ، وإنما يقصد فيه إلى تبديل نظام العالم إلى ما هو خير (٢) .

٤ — وفلسفة النقد الأكثر رواجاً فى الغرب تنتهى فى جوهرها إلى ما انتهى إليه الواقعيون الاشتراكيون الذين أتينا الآن على موجز لشرح نظرياتهم ، ولكنها مختلفة عنها فى أساسها الفلسفى كل الاختلاف . ويمثلها أكمل تمثيل فلسفة الوجوديين على اختلاف مذاهبهم فيما بينهم . ونوجز القول هنا فى أسسها العامة كل الإيجاز .

يرى الوجوديون أن الواقعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم إذ قرروا أن الفكر انعكاس للمادة ، وذلك فى قولهم إن البنية العليا فى المجتمع وليدة البنية الدنيا فيه (٣) .

---

(١) قبل أن يستتب الأمر للنقد الماركسى فى روسيا ، نشر الكونت تولستوى كتابه : « الفن ؟ » عام ١٨٩٨ ، وبعد ذلك بخمس سنين كتب نقده لشكسبير ؛ وفى نقده كله توجه نحو واقعية اشتراكية ، ولكنه أقام دعائمها على روح الدين المسيحى وعلى أخوة للإنسان . وقد أنكر الجمال فى الفن الذى لا يساعد على الخير . ولا قيمة عنده للمتعة وحدها ، وشجن أدب الاسفاف وأدب الرمزية ، لأن ذلك الأدب أدب متعة وغموض ؛ والغموض ، فى ذاته غير خلق ، وما اللاخلقية إلا نوع من الغموض ، وقد نقد شكسبير فى عاله الإقطاعى ، وفى تكلفه فى فنه ، واحترامه للملوك والاقطاعيين ، وإهماله الطبقات الكادحة فى أدبه . واعتقد نقده اولا وقبل كل شىء بالمضمون الشعبى ، وبقوة الفن العملية فى التوجيه الاجتماعى . وكان فى ذلك مثلا للثورة وللضمير العالمى . أنظر :

Comte Léon Tolstoi ; Qu'Est-Ce Que l'Art, Paris, 1903, p. 197 ; 231 chap IV, VIII et passim

ثم : W. K. Wimsat, op. cit. 426-468.

ثم : Moris Meilakh ; Lénine et Les Problémes de la Littérature Russe ; Paris, 1956 ; p. 330.

(٢) أنظر : J. P. Sartre : Situations III, P. 183.

(٣) أنظر ص ٣١٤ — ٣١٦ من هذا الكتاب .

ووجه التناقض أنهم بذلك قرروا أن الذات انعكاس للنشاط المادى والاقتصادى ، فهى « موضوعية » مطلقة ، فكأنهم ألغوا الذات انعكاساً ، فصفتها سلبية ، وهى شىء من الأشياء ، فى عالم هى فيه الموضوعية — أن تلغى نفسها ، لتصير موضوعية ، ففى الحالة الأولى كانت الذات انعكاساً ، فصفتها سلبية ، وهى شىء من الأشياء ، فى عالم هى فيه محكومة بعوامل مادية . فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات أن تصدر حكماً على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية ، على حين يستلزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالها فى نشاطها عن المادة ؟! ! .

والقدر المسلم به هو أن للحاجات المادية والاقتصادية تأثيراً فى الفكر ، ولكنهم تطرفوا فى الزعم بأن الفكر مجرد انعكاس ، مقابل تطرف هيجل فى مثاليته فى استقلال الفكر (١) .

والحرية الفكرية تستلزم استقلالا عن المادة ، على الرغم من تأثرها بها ، ومدار الأمر — عند الوجوديين — على الوعى الفردى ومراجعته الدائبة لمبادئه مراجعة يترتب عليها منح الأشياء قيما خاصة . ونفس مبدأ القيمة يستلزم الاستقلال عن المادة . فالماديون يهبون المادة الحرية على حين الحرية فى الفرد . ويرى الوجوديون أن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها فى المستقبل ، ويتجاوزها دائماً متى تحققت . وهو لا يعى هذه القيم إلا إذا كان منغمراً وسط مجتمع هو فيه بين طبقته أو فئته مضطهد ، ولكنه فى الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره ، بجهوده فى أمته أو طبقته أو فئته ، ولا يكون ذلك إلا عن وعى بحريته ، على أنه لا يكون ثائرا حتى الثورة إلا فى جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته أو طبقته ، وإلا كان متمرداً . وليس الغرض من الوعى بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد إلى تغيير الموقف ، وإلا كانت حرية سلبية ذاتية ، على نحو ما يراه الزينونيون من المرء ينعم بالحرية فى القيد ، يقصدون الحرية الذاتية الباطنة (٢) .

إذن فالوجوديون يقصدون إلى استقلال الفكر وصدوره عن حرية إيجابية يقصد فيها إلى تغيير الموقف عن طريق الوعى بالقيم . ومدار هذا الوعى حرية

---

(١) أنظر : J.P. Sartre : Situations III, P. 140-145

(٢) المرجع السابق ١٩٥ — ٢٠٠ .

الفرد ، وهى حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التى تتوافر فيها القيم ، فلا يكون خدعة لغيره باسم المبادىء التى تنادى بها طبقته أو فئته . فالوعى الفردى ، واشتراك الفرد فيه مع الآخرين ، هما الأمران اللذان يكتسب بهما للموقف الإنسانى كل ما له من قيمة (١) .

وفى ظل هذه المعانى الإنسانية يكون الفرد — بإدراكه هو لها — وحدة الإصلاح ، لأنه هو وحده المتمتع بالوجود الحقيقى بين الكائنات (٢) . « وكل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الإنسان فى حقيقته ذو طبيعة كاشفة ، أى بها وحدها يتحقق الوجود ، أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التى بها تتبدى الأشياء . . . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين » (٣) .

والناتج الأدبى عمل حر كريم يتوجه به الكاتب إلى القارىء الحر الكريم ، ليشارك القارىء فى خلق ما يريد المؤلف ، خلقاً صادراً عن الحرية فى معناها الإنسانى .

والوجوديون — على النقيض من الفلسفة المثالية — يقررون سلطان « الحقيقة المادية الساحق » (٤) على الفكر ، وهم فى هذا يتفقون إلى حد كبير مع الماركسيين (٥) ، ولكنهم يختلفون عنهم — فى الأساس الفلسفى لذلك المبدأ — اختلافاً جوهرياً .

---

(١) نفس المرجع ص ١٩٧ .

(٢) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان ، ويرى بعضهم أنه لا وجود للأشياء إلا بعملية الإدراك : أى بالعملية العقلية التى يربط المدرك فيها بين معرفته وظاهرت هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها متوقف على وعى الإنسان بعلاقاته المتعددة بها ، ى أ ؛ أما بمثابة الإمتداد لذاته . أنظر : G. Marcel : Jfiurnal Métaphysique P. 15-18,

وهذه الفكرة قريبة الشبه بما يراه محيى الدين بن العربى من أن المدرك هو الذى يوجد الموجودات بتصوره لها ، أنظر محيى الدين بن العربى : ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت ١٣١٢ هـ ، مقدمة .

(٣) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ أول الفصل الثانى ، وقد ترجمناه للعربية .

ويرى سارتر أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص — فى الوقت نفسه — على أن ينبه إلى أن هذه الظاهرات التى بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لادراكنا فى ظاهرات ، لها فى ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه سارتر : الوجود المتعدى حدود الظاهرة ، أو الوجود المتعالى L'être transcendant

أنظر : J.P. Sartre ; L'Etre et le Néant p. 17 ; 27.

(٤) هذا ما يشرحه سارتر فى الفصل الثانى من كتابه : ما الأدب ؟

(٥) أنظر : J. P. Sartre ; Situations, III ; p. 163.

(٦) نفس المرجع السابق ، نفس الموضع .

فالوجوديون ذاتيــون ، ومعنى ذلك — عنــدهم — أن القيمة كلها هى لذات الإنسان الموجودة . فليس الفرد فى تفكيره إنعكاساً للمادة ، على الرغم من أن تفكيره مصدره الموجودات ، إذ المـــادة فى كل حالاتها محكومة لا حاكمة . ذلك أن الأشياء — بما لها من قوة وبمـــا فيها من مقاومة — تبعث فى نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، وتبعث فيه فى نفس الوقت — من وراء هذه السلسلة السببية — صورة حريته . واستخدام هذه السلسلة السببية لغاية من الغايات هو من وضع الحرية نفسها . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا تتحقق علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من الموقف الحاضر عن طريق موازنة القيم . وهذه الغاية لا وجود لها من قبل فى العالم الخارجى . وإنما هى مشروع إنسانى فى موقف خاص ، هو موقف العامل أو الإنسان فى عمله أو ملابساته الخاصة ، وفيه تتوحد الحرية مع مصدرها الخارجى . لأنها استخدام الوسائل أو الأسباب طلباً للغاية . وما الغاية إلا الوحــدة التركيبية لجميع الوسائل المهيأة لإنتاجها (١) . « والحرية لا تبين عن نفسها إلا بالعمل ، وهى تؤلف وحــدة مــع العمل ، وهى أســاس العلاقات والتأثرات المتبادلة التى تــكون مقومات العمل الذاتية . والحرية لا تكتفى أبداً بنفسها ، ولكنها تبين عن نفسها فيما تنتجه . . . وتتمثل فى القــدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل (٢) »» . ولا يتحقق المستقبل إلا عن فهم الحاضر وطلب تغييره . وهكذا يتعلم الإنسان طريق حريته عن طريق فهمه الأشياء ، ولكنه أبعد ما يكون عن أن يكون شيئاً من الأشياء . وفى هذا الأساس الفلسفى يخالف الوجوديون المـــاركسيون ، كما يخالفون الفلاسفــة الساوكيين ehavionristes الذين يرون سلوك الإنسان مجرد انعكاسات للعالم الخارجى (٣) .

ذلك موجز للأسس الفلسفية الوجــودية التى تتصل بالــكاتب ورسالته . فليس الكاتب عندهم إنساناً منطوياً على نفسه فى عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردى . ولكنه

---

(١) أنظر : Kierkegard ; Post-Scriptum aux Miettes philosophiques p. 212, 237

ثم : J. P. Sartre ; La Nausée ; Paris, 1942 ; p. 162-163

ثم : P. S. Faulquié ; L'Existentialisme ; p. 40-34

ثم : J. p. Sartre ; Situations ; III, p. 154-155

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٠٦ .

يؤلف وحـــدة لا تتجزأ مـــع العالم الذى يعيش فيه . وعمله الأدبى ذو هـــدف فى ذلك العالم الذى يحيا فيه ، لأنه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعى الكاتب بما يتحقق به وجود هـــذا الوعى الوجود الحق المعتد به عنـــدهم ، وهـــذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد — مـــع ذلك — من التزام الكاتب فى صراع يستجيب فيه لمـــا يوجهه عصره إليه من مسائل هى مثار القلق فى العصر ، ومبعث الألم والأمل فيه فالعمل الأدبى الصحيح وعى بعالم محدد المعـــالم فى فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعى الكاتب بمـــا يخلقه ويصوره . وهـــذا الوعى الحى يشترك فى مسائل العالم من حوله ، فيصور العالم ليخلقه من جـــديد ، ومن ثم كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها النقـــد الحديث فى الغرب بعـــامة — وعلى الأخص النقـــد الوجودى — هى ثلاث مسائل تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ، ثم تقويم هـــذه الرسالة .

أما تصوير الكاتب لعالمه المحدد بحدوده التاريخية ، فهو مبنى على أن الأدب ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه ، ولكنه بعد خاص من أبعاد الوعى الإنسانى ، ذاتى اجتماعى معاً . فالأدب دعوة من الكاتب للآخرين ، من معاصريه فى أمته ، فيما يخص علاقاتهم بعضهم ببعض وعلاقاتهم بالأشياء . وكل عمل أدبى موجه إلى جمهور خاص به هو دال عليهم ، وفيه وصف لهـــم ولعالمهم ، ولا يستطاع فهمه حق الفهم فى خارج حدوده التاريخية . والكتاب فى الوقت نفسه دعـــوة من الكاتب ، لأنه اقتراح واجب من الواجبات على القارىء من حيث هو إنسان حر ، وهو نوع من أنواع العمل فى المجتمع اختاره الكاتب عن حرية ، وهو العمل عن طـــريق الكشف . فالكاتب يكشف عن حقيقة العالم فى موقف معين ، وبخاصة عن حقيقة الناس للناس ، ليحتمل كل منهم التبعة كاملة إزاء الأمور التى جلاها الكاتب فى عمله ، وهـــذه الأمور مصدرها حاجات العصر الذى يعيشه الكاتب ، وهـــو فيها مستجيب لحاجات جمهور خاص يهدف الكاتب إليه ، وهو مشارك له فى معالجة مسائله . فالـــكتابة التزام متبادل من الكاتب والقارىء عن حرية واختيار فى سبيل فهم الإنسانية ، فى حدود مجتمع الكاتب الحاضر ، لتغيير هـــذا المجتمع فى المستقبل إلى ما هـــو خير . وعلى الناقد أن يكشف فى نقده عن مدى نجاح الـــكاتب فى كشفه عن الموقف أو جزء منـــه ، وعن تصويره للصراع الإنسانى من وراء عـــرض الحالات الخاصة فى أمته وعصره .

فالعمل الأدبى ليس شيئاً من الأشياء ، ولكنة وعى حى يتوجه الكتاب به إلى جمهور خاص ، غير أن الكاتب قد يقصد إلى جمهور مثالى فى المستقبل إذا وجد من معاصريه جفوة ، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له — من وراء تصوير الموقف الخاص — مثله الإنسانية . ولهذا يقسم « سارتر » الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين : جمهور واقعى ، وجمهور إمكانى ، وتوجه الكاتب إلى أيهما يتحكم فى صياغته و معانيه وتصويره جملة (١) .

وأما رسالة الكاتب — فى قصده إلى تغيير ما يراه معيباً فى عالمه الذى يصوره — فيظهر من وراء اختيار الكاتب للموضوعات الإنسانية التى يحددها . وعن طريق معالجتها يتكشف نوع إدراك الكاتب لعالمه ، كما يبين ذلك الإدراك عن طريقة تصويره لأشخاصه فى ذلك العالم الفنى ، وعن تعمقه فى تصوير جوانب خاصة من أنفسهم ، ثم عن الشعور بالزمن فى اللحظة الخاصة التى يتضح فيها وعى الكاتب بعالمه .

ودراسة الكاتب وأشخاصه — على هذا النحو — لا تقف عند حد التحليل النفسى العلمى ، ولا مناقشة المبادىء المجردة ، بل لا بد من الوقوف على مقاصد الكاتب العميقة التى يتمثل فيها الجهد الحى للكاتب فى سبيل النفوذ إلى أعماق الموقف الإنسانى الخاص به.

وقد ضرب سارتر مثلا لذلك « التحليل النفسى الوجودى » فى كتابه عن الشاعر الفرنسى : « بودلير » ، فبين فى هذا الكتاب كيف صور هذا الشاعر نفسه ، فى تجارب متلاحقة ، بها أعطى حياته وعصره كل ما لهما من معنى ، وبها دان نفسه وعصره معاً . ولا تقف أهمية الأدب أو النقد عند الكشف عن جوانب العالم أو المجتمع ، بل لابد — مع ذلك — من بيان نوع التجربة التى عاشها الكاتب واستجاب فيها نوعاً من الاستجابة إلى حاجات عصره ومجتمعه (٢) .

---

(١) هذه المسائل يتناولها سارتر فى كتابه: « ما الأدب » ؟ بالتفصيل ، وقد ترجمناه إلى العربية ، أنظر فصوله الثلاثة الأولى ؛ وعناوينها على الترتيب: ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ لمن نكتب ؟ ولا مجال هنا للإطالة أكثر من ذلك .

(٢) أنظر كتاب جان بول سارتر السابق الذكر ، الفصل الثانى الثالث ،

J. P. Sartre : Baudelaire Paris 1947.

J. C. Carloni et J-C Filloux : La Critique Littéraire, p. 105-107

ويشرح سارتر التحليل النفسى الوجودى فى الفصل الأخير من كتابه : الوجود والعدم . وموعدنا فى شرح ذلك وأثره فى الفن بحث على حدة فى الأدب الوجودى ، وقد تعرضنا له كذلك فى التعليق على ترجمتنا لكتاب سارتر : « ما الأدب ؟ » .

وأما تقويم رسالة الكاتب بوساطة الناقد ، فهى قائمة على أساس التزام الناقد التزاماً كالتزام الكاتب نفسه فى موقفه الإنسانى . ويرجع الناقد فى ذلك إلى ذاته نفسه ، ولكن لا مجال فى هذه الذاتية للتحكيم ، بل هى تجريبية فى حدود معرفة نوع التقدم الذى تتضمنه دعوة الكاتب ، ونسبته إلى ما حققته الإنسانية من قبل ، وإلى ما يمكن بعد ذلك أن تحققه . فالكاتب شاهد على عصره ، فإلى أى مدى كانت شهادته صحيحة مشروعة ؟ وأية غاية تتراءى من وراء هذه الشهادة المتجلية فى تصويره ؟ وفى هذا لا تنحصر صحة العمل الأدبى فى تعبيره عن مذهب فكرى لطبقة ما ، بل إن مجال مشروعيته تشمل آمال العصر أو البيئة أو الإنسانية جمعاء من وراء تصوير موقف خاص .

وفى هذا النقد كله لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، إذ أن الأسلوب وسيلة لا غاية ، فلا قيمة لجمال لا مضمون له . فموسيقى العبارات وحسنها لا قيمة لهما إلا فى علاقتهما بما يعبران عنه . ولا فصل فى ذلك بين المضمون والشكل ، ومتى لم يتوافر كلاهما للعمل الأدبى فهو سيىء فى أية حالة من أحواله .

وليس معنى ذلك أن كل فن مضمونه اجتماعى محض ، فإن « سارتر » يستثنى الشعر من الإلتزام ، كما يستثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام فى ذاتها (١) .

والخطر الذى يحذر منه هؤلاء الفلاسفة — وعلى رأسهم سارتر — أن يصير الأدب ، فى نزعته الاجتماعية هذه ، نوعاً من الدعاية ، أو أن يفرض عليه شيء من خارجه ، فيصبح أداة من أدوات مجتمع يسخر فيه لغايات غير إنسانية وغير كريمة ، بدلا من أن يكون وسيلة إصلاح منبعها ضمير الكاتب وصدقه وأصالته (٢) .

---

(١) أنظر جان بول سارتر : ما الأدب ؟ الفصل الأول ، وكذا المرجع السابق ص ١٠٨ — ١٠٩

(٢) المرجع السابق لسارتر ، الفصل الرابع فى مواضع متعددة منه ، ثم خاتمته .

(٣)

نتـــائج عامـــة

تلك خلاصة موجزة لاتجاهات الفلسفة الحديثة التى أثرت فى الأدب والفن ، ووجهت النتاج الأدبى والنقد ، وكونت الأسس الجوهرية لعلم الجمال ، ويجمل بنا الآن أن نقف لنعرض أهم نتائجها التى لا ينبغى أن تغيب عن خاطر الناقد فى العصر الحديث .

١ — من عرضنا الموجز السابق وضح تأثير الاتجاهات الفلسفية المختلفة فى الأدب والنقد . وفى الحق نجد كل مذهب أو اتجاه أدبى — بخاصة فى العصور الحديثة — متأثراً دائماً بأمرين ، بتيار فكرى من التيارات السائدة العصر ، ويتمثل فى نزعة من النزعات الفلسفية ، ثم الاستجابة إلى حاجات المجتمع ، أو حاجات جمهور خاص ، وكثيراً ما تؤثر هذه الحاجات فى التيار الفكرى نفسه ، وفى توجيهه . وهذا قاسم عام مشترك بين جميع المذاهب الأدبية المعتد بها فى الآداب العالمية الحية .

وليس من بين هذه المذاهب ما يفرض نفسه فرضاً على العصر ، دون أن تكون إليه حاجة اجتماعية أو فكرية يظهر هو صدى لها ، وفى عبارة أوجز : فى كل مذهب أو دعوى — كالفن بعامة — استغلال وإفادة للإمكانيات الذهنية والاجتماعية المنبثة فعلا فى العصر المتوجه به إليه . وهذه الإمكانيات تتراءى فى العصر كى يجلوها العباقرة من نقاد العصر وكتابة ويخرجونها إلى الوجود .

فإذا وضعنا هذه الحقيقة الهامة نصب أعيننا أمكننا أن نقف على مدى ما نفيده من دراستنا لهذه المذاهب الفكرية وأسسها الفلسفية فى مختلف العصور والبلاد ، إننا لا ندرسها لننقلها نقلا ، فهذا ما تأباه طبيعة الأشياء ، وإنما نستوحيها ونصل بهذه الدراسة إلى مستوى ما وصل إليه عباقرة دعاتها ، ليكون — من وراء ذلك — التوجيه الرشيد أو الخلق الفنى الناضج ، كى يقوم أدبنا — فى ظل حاجتنا الفكرية والاجتماعية المحددة المعالم — بما قامت به الآداب العالمية فى العصور الحديثة ، على أن نختار من بينها ما تدلنا آثاره على قيمته وجدواه لنا . وهذا ما قام به رؤساء المذاهب الأدبية نفسها فى كل اللغات والآداب ، ولم يكن لواحد منهم أن يأتى بجديد قبل أن

يجنى ثمار ما وصل إليه الفكر والفن قبله فى الآداب المختلفة ، لتتمخض عبقريته بعد ذلك عن الدعوة الجديدة .

٢ — يفهم مما أوردنا ، فى شرح الاتجاهات الفلسفية فى هذا الفصل ، أن أحدث الاتجاهات السائدة فى أوروبا الآن هى اتجاهات النقد المتأثرة بالفلسفة الاجتماعية الاشتراكية والوجودية : وقد سرت من الوجوديين إلى غيرهم من كبار كتاب أوروبا ، بل إنها هى التى تؤثر فى جوهر النقد الأمريكى الآن (١) ، على أن نلحظ ما قلناه سابقاً — فى ختام عرضنا لفلسفة الفن عند هؤلاء الفلاسفة — من إنهم لا يقصرون كل الفن على المضمون الاجتماعى ، بل يتركون للشعر مجاله الذاتى الحر ، الذى لا يتقيد فيه بالتزام من نوع ما (٢) .

ثم إن من كتاب الوجوديين من يستفيدون من النزعة السلوكية الفلسفية Behaviourism — لتصوير الفرد فى المجتمعات فى صورة الفاقد لوعيه الذاتى ، كأنه الأداة المسخرة ، أو كأنه جملة انعكاسات للمجتمع من حوله ، ولكنهم لا يقصدون من وراء ذلك إلى إقرار مثل هذه الفلسفة ، وإنما يريدون — من وراء ذلك — هجاء الأفراد الذين لا يحققون وجودهم عن طريق وعيهم الرشيد ، كما أنهم يقصدون كذلك إلى هجاء المجتمعات التى تجعل من الأفراد آلات تفقد الوعى الإنسانى الرشيد (٣)

وفى الحق يشترك الوجوديون والواقعيون الاشتراكيون فى بغضهم معاً للمثالية وما يترتب عليها فى الأدب والحياة ، فهم معاً — على نقيض المثاليين — لا يرون أن العالم يتطور بناء على تطور الأفكار ، أو أن العالم يقتصر على الأفكار . فالموت والبطالة والبؤس والجوع مجرد أفكار ، إنها حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصى به على مجرد التفكير . وهى لذلك لا تتطلب تفكيراً ، وإنما تتطلب عملا . والعمل جهد دائب وسهر وعرق . وفى هذه الحدود لا غناء

---

(١) أنظر :

J-C. Carloni et Jean-C. Filloux : la Critique Littéraire, chap. IX

ثم هذا الكتاب ص ٣١٩ — ٣٢٦ وكذا :

W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 472-473.

(٢) أنظر ص ٣٤٦ — ٣٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) سنعرض للنواحى الفنية فى القصة والمسرحية التى تأثرت بهذه النزعة ومغزاها فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الباب .

بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من معارضة الواقع بالعمل . وباسم الجهد والعمل يتطلب الواقعيون والوجوديون معاً أن يكون الأدب سلاحاً اجتماعياً ووسيلة من وسائل العمل . ولكن الوجوديون يرون أن الماديين ألغوا ذاتية الفرد — وهو وحده الإصلاح ومدار الوعى — كما ألغى المثاليون الواقع فيما له من كثافة وقوة ومقاومة تستعصى على مجرد التفكير . والخطر فى الاتجاه الأول أن يصير الفرد آلة مسخرة لا وعى لها ، والخطر فى الاتجاه الثانى أن يصير الأدب كلاماً لا يمس الواقع إلا مساً خفيفاً كما تمر النسائم على صفحات الورود فلا ينال من الواقع ولا يسهم فى المجتمع وإصلاحه بشيء . ويرى الوجوديون ، لذلك ، أن « الواقع أقصى ما يكون ، ومقاومة الواقع أشد ما تكون ، إنما يتحققان إذا اعتدنا بأن الإنسان ليس إنساناً إلا بموقفه الخاص الذى يتحدد به معناه الإنسانى فى عصره ، وأنه لذلك يجب أن يسلك سبيل التلمذة للواقع ، وهى سبيل وعرة المسلك ، وذلك ليحدد معنى ذات نفسه ، ويحقق هذا المعنى فى علاقته بذلك الواقع (١) » .

ولهذا كان أدبهم هو أدب المواقف (٢) .

٣ — وفى ظل الفلسفات السابقة نسوق بعض الاعتبارات الخاصة بالأدب فى علاقته بالحياة الاجتماعية : فالواقعيون كلهم ، والوجوديون ، يقرون الصلة بين الأدب وغايات المجتمع ، لا على أساس الخلق السائد ، إذ قد يكون هذا الخلق فى بعض مظاهره ومواضعات ومزاعم لا أساس لها ، بل على أساس المقاييس الإنسانية ، وحرية الإنسان ، وحاجات المجتمع فى فترة خاصة من تاريخه .

وعلى الرغم من أن دعاة « الفن للفن » ودعاة « النقد التأثرى » أو « الانطباعى » يعنون بالجمال وخلق الجمال ، أى يهتمون بالشكل أكثر من المضمون ، فهم لا يقصدون التكلم لذات الكلام ، كما أنهم يعترفون بأن الكاتب لا يكتب لنفسه . وقد رأينا ما تتضمنه فلسفة « كانت » و (بندتو كروتشيه) — ومن تأثر بهما من

---

(١) أنظر : J. P. Sartre : Situations, III, p. 213, 210-212.

ويعترف سارتر فى نفس الموضع أن هذا ما يؤخذ صراحة من شروح ماركس وفلسفته بخاصة .

(٢) تحديد هذا الأدب والنقد فى تفصيل هو موضوع كتاب سارتر : ما الأدب ؟ وسبق أن ترجمناه وعلقنا عليه .

الشعراء والنقاد — من تقرير للصلة بين الجمال وتأثيره ، أو بين الخلق الفنى وقيمته (١)
وفى دعوة بعض هؤلاء تقرير للغاية من خلق الجمالية تقرب من دعوة الواقعيين
أو تتفق معها (٢) .

فإذا لم يعن هؤلاء بتوكيد غاية يلتزم بها الكاتب تكون مدار العمل الفنى ،
فليس معنى ذلك أنهم قطعوا الصلة بين العمل الفنى والحياة . فكل عمل أدبى
له تفسير حيوى فى صورة من الصور ، يربط ما بين النتاج الأدبى والمجتمع على نحو
ما ، على أن الواقعيين الاشتراكيين قد حاولوا — فى ضوء فلسفتهم — تفسير النتــاج
الأدبى لمختلف العصور قبلهم ، فى ضوء هذه الصلات الاجتماعية المختلفة ، وسبق أن
أشرنا إلى اتجاههم العام فى هذا التفسير . وفى الحق لا سبيل إلى قطع الصلة بين الفن —
فى أية صورة من صوره — وبين الحياة الإنسانية عامة (٣) .

فهب الفن لعباً أو ترفاً كما عرفنا سابقاً من كلام « كانت » ، أو هبة مرآة للجمال
الخالد ، وللحقيقة ، أو أنه يستهدف الخلق والتربية والسمو بمشاعر الفرد ، كما رأينا
فى آراء أفلاطون وأرسطو ومن تابعهما ، فلن يخلو الفن على أية حال — من طابع
اجتماعى خاص ، يمتاز به عصر نتاجه ، وما تحف به من اعتبارات حية ، خاصة
بالمجتمع الذى وجه إليه. فإذا كان الفن لعباً ، فهو لعب منظم ، واللعب المنظم له أهدافه
الاجتماعية ولو عن طريق الاستلزام والتبع ، كى يؤدى رسالته فى عصره . والشاعر
قد يحس فى وحدته بالوحشة حتى من نفسه حين يظل لا رفقة له ، ولكنه حين ينتج
لا يشعر فى عمله الفنى بأنه وحيد (٤) . وطالما تواصى الرومانتيكيون باعتزال الناس
فيما سموه « البرج العاجى » ، وعندهم أن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل
نفس سامية ، وقد سمت نفوسهم بما حملت من رسالة الأدب ، ولا يتم لهم القيام بهذه
الرسالة إلا فى العزلة . وها هو ذا « ألفريد دى فينى » يشبه عمله الأدبى بالزجاجة ،
ثم يقول : لتلق بالزجاجة إلى البحر ، إلى بحر الدهماء مختومة بطابع الخلوات المقدسة ،
إذ أن « الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة التى يحترق بنارها(٥)».

---

(١) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٢ — ٢٩٠ — ٢٩٥ — ٣١٥ .

(٢) وأظهر ما يكون ذلك فى نقد بودلير ص ٢٩٠ — ٢٩٣ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ٣١٥ — ٣٢١ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر : John Laird, op. 165

(٥) أنظر : A. de Vigny : la Bouteille à la Mer, V. 20-21, 180-181

ولكن الرومانتيكيون لا يتحدثون عن أنفسهم كذلك بوصفهم من الناس ، بل بوصفهم فوق الناس . ولهذا دلالته الاجتماعية على سخطهم على الدهماء ، وعلى أملهم فى التوجه إلى أجيال يخاطبونها فى أحلامهم ، ولو يودعونها أعمالهم فى المستقبل الإنسانى القريب (١) .

ولا شك أن للعبقرية حقوقها . فالفرد هو الذى يبدأ فى الإفادة من الإمكانيات المتفرقة من حوله ، وفى القيام بما تتطلبه من حاجة فنية فى أطوارها الاجتماعية ، ولكنه لا يقوم بذلك بوصفه فرداً مستقلا عن الآخرين ، بل بوصفه منهم ، سوى أنه يمتاز عنهم بأنه أشد شعوراً بحاجة المجتمع ، وأكثر قدرة على الاستجابة إلى هـــذا الشعور . والحقائق الاجتماعية تحلق دائماً فوق الجوانب الفردية . وفى نفس كل فرد تتلاقى الناحيتان ، ويتبادلان التأثير والتأثر ، بحيث يكون من الجحود للصواب إنكار إحداهما مبالغة فى شأن الأخرى ، وفى كل مرحلة فاصـــلة فى التاريخ ، يظهر عبقرى يوجه هذا الطور الجديد ، أو ينادى بدعوة أصيلة . ولكن حين يمعن الباحث فى النظر ، يدرك أن كل شىء ليس جديداً فى تلك الدعوة ، وأنها تركيز لمحاولات متفرقة من قبله ومن حوله .

٤ — على أن للأدب — بعد ذلك — صلات اجتماعية مختلفة الصور باختلاف العصور ، وباختلاف الطبقات وجهود الأفراد فى كل طبقة :

(١) فقد يكون الأدب صورة لحياة كاتبة ، أو صورة لحياة المجتمع من حوله ، إذا هدف الكاتب إلى تقوية دعائم الحياة ، ونقل الواقع إلى عالم الفن ، نقلا تتجلى فيه استقرار الأوضاع القائمة وأزدواج صورة الحياة . ويغلب ذلك فى حياة الكتاب الوادعين ، الذين ينعمون بحياة مستقرة ، فى عصر هادىء نسبياً ليست فيه زلزلة فى القيم ، وغالباً ما يظهر ذلك فى ممثلى الطبقة المسيطرة على زمام الأمور ، وأوضح مثل له هو الأدب الكلاسيكى بعامة .

(٢) وقد يهدف الكتاب إلى « المثالية » و « الهرب » من الواقع فى عالم أحلامهم . وتصوير ما يأملونه لا ما يرونه ، الأدب الرومانتيكى صورة لهذا الاتجاه . وأثر العصر

---

(١) هذا مظهر ثورى للرومانتيكية ، شرحناه وبينا دلالته المختلفة فى كتابنا : الرومانتيكية » ، أنظر خاصة الباب الثانى ، والفصل الأول من الباب الثالث .

فيه واضح ، إذ لم يستطع الكتاب أن يقروا الحقائق من حولهم ، ولا أن يواجهوها عملا ، فأرادوا محوها عن طريق الخيال ، وعن طريق الدعوة إلى عالم خير (١) .

وقد يكون صدق العاطفة والخضوع لسلطان الحب هروباً من ضروب العنف التي تسود العصر ، كما تجلى ذلك في أدب الفروسة في العصور الوسطى ، وهي عصور القسوة والشدة ، وكما كان ذلك طابع العصر الجاهلي ، في تلك الحياة القاسية الصعبة الاحتمال (٢) . وهذا أثر من آثار المجتمع أيضاً ، لأن المرء يفيء من هذه الشدة إلى ظلال الدعة والحب .

وفي عصور الترف « البرجوازية » قامت دعوة الفن للفن ، وهي نوع من الهرب من تبعات الحاضر . ، فتجاهل الأدباء لذلك العهد — في أدبهم — مطالب عصرهم ، وهدفوا إلى خلق أدب هو صورة الترف في ذاته . وكانوا لا يحفلون بالغايات الاجتماعية والخلقية . بمعنى أن أدبهم كان غير خلقي في طابعه ، ، ولكنه لم يكن يضاد الخلق ، بل كان أدب « تنصل » مما تزخر به مجتمعاتهم من تبعات ، إذ أن دعوة أهل الفن للفن تروج — عادة — في العصور التي تتناقض فيها غايات مجتمعاتهم ، فهي دعوة تحمل في ذاتها — مع معنى « التنصل » — معنى سخط الكتاب على مجتمعهم ، وهذا السخط في ذاته ذو دلالة اجتماعية ، به يدين الكتاب عصورهم ، كما أنهم يدينون أنفسهم بموقفهم موقف المتنصلين (٣) .

(٣) وقد يقصد الكاتب إلى الدلالة على قيم جديدة ، يتطلع جمهوره إليها . وكبار الكتاب في مختلف الآداب يؤدون واجبهم الإنساني في هذا الطريق . وكثيراً ما يكون ذلك في عصور الانتقال ، وفي فترات الثورات ، حين تصبح دعوات الكتاب صنوفاً من الأعمال ، وأدب الالتزام ، أو الأدب الحديث جملة ، هو مشاركة من الكتاب في تنظيم المجتمع وإصلاح نظم الإنسانية .

(٤) وفي هذا الأدب قد يقصد الكاتب إلى « تطهير » الآخرين من رواسبهم النفسية الضارة ، من هذه الرواسب — إذا كان في المجتمع ما يدفع إلى ذلك

---

(١) في كتابنا : الرومانتيكية ، توضيح لذلك في مواضع متفرقة منه .

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ١٨٠ — ١٨٣ والمراجع المبينة بها .

(٣) انظر :

Austin Warren and Rene Wellek : Theory of Literature, P. 97.

التطهير — أو تقويم الأفكار وإصلاحها . وفى هذا النتاج الأدبى كله يتوقى المرء الوقوع فى الشرور التى تتهدده من حوله . لكى يؤدى الأدب رسالته فى هذه الناحية ، قد يكون غير خلقى ، وذلك بأن يصور الشر ، وانتصاره ، وقوته : « حتى نتوقى انتصار الشر واقعياً ، بانتصاره رمزياً ، وحتى يفيدنا تصوره عن طريق الخيال فى تجنبه فى الحياة الواقعية » .

وتلك هى الصلات المختلفة بين الأدب والحياة الاجتماعية ، وفيها — على اختلافها — طموح الكاتب إلى إصغاء المجتمع إلى قوله . وهذا وحده معنى اجتماعى خطير ، عدا ما لها من معان أخرى اجتماعية ، وهى غالباً خلقية فى نتيجتها وإن لم تكن خلقية دائماً فى مظهرها .

وقد يضل المؤرخ إذا حاول أن يستنتج من الأدب والفنون عادات شعب ليست معروفة من طريق آخر ، إذ أن الأدب والفن ليسا دائماً وصفاً لما هو واقع ، بل قد يكونان تطلعا إلى ما لم يقع ، وحلماً بما لا وجود له ، ومقاومة لما هو سائد . وكذلك الحال فى استنتاج خلق الإنسان من أدبه ، إذ أن الأدب ليس هو الإنسان فى صورته الواقعية دائماً ، بل قد يكون صورة لأحلامه وآماله ، وتطلعا إلى ما حرمه فى حاضره ، أو تنفيساً عما يئس منه ، وفى هذا كله يتجلى تأثير المجتمع فيه (١) .

❋ ❋ ❋

(٥) وبالاعتبارات الاجتماعية السابقة تتأثر القيم الجمالية للأدب ذاته . ففى بعض الآداب ترمز الخرافات والأساطير إلى حقائق اجتماعية تؤثر فى الفن ، كشياطين الشعراء رمزاً للإلهام فى الأدب العربى ، وكالأساطير اليونانية التى طالما كانت مادة للمسرحيات والملاحم (٢) . وكذلك تتأثر الأجناس الأدبية فى حياتها وموتها بحالة المجتمع .

---

(١) انظر لذلك :

F. Baldensperger : la Littérature, Création, Succés, Durée, liv III. chap, 1, 2, 3.

وكذا :

Ch. Lalo : L'Expression de la Vie dans L'Art, Paris 1933, chap. VI.

وكذا : Ch. Lalo : L'Art et la Morale, P. 167-173

ثم . Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, P. 70-85

(٢) انظر أمثلة كثيرة فى الفصل الثانى من الباب الأول من هذا الكتاب .

فالمدينة الحاضرة ، وتقدم العقل البشرى ، والنظم الديمقراطية ، لن تسمح جميعها برواج الملاحم الأدبية فى العصر الحاضر ، حتى إن محاولة إيجادها حالياً شبيهة بمحاولة بعث ميت من الموتى ، أو نقل نبات إلى غير بيئته التى يستطيع أن يحيا فيها . ووجود خصائص الملاحم فى عمل أدبى معاصر يعد مرضاً فنياً يجب استئصاله ، على حين كانت عملا فنياً عادياً من قبل ، ، فى عصور الشعوب الفطرية ، وهى عصور لم تكن الشعوب قد بلغت فيها درجة النضج من الناحية الفكرية . وبتأثير هذا التقدم بدأت الأجناس الأدبية الموضوعية ، من قصص ومسرحيات ، تظهر فى أدبنا العربى ، لشعورنا بالحاجة إليها فى مجتمعنا ، بعد أن توثقت الصلة بين أدبنا والآداب الغربية ؛ ولهذا التأثر نظير فى ظهور اعتبارات فنية أو اختفائها على أثر نهضة فكرية ، أو فى دعوة من دعاوى المذاهب الأدبية التى هى بدورها استجابة لحالات المجتمع الفنية .

وحسبنا أن نذكر اختفاء الجوقة « الكورس » فى المسرحيات منذ عصر النهضة بعد أن ارتفعت أذواق الجمهور فنياً ، وأدرك إدراكا أتم وحدة المسرحيات العضوية ، ثم ظهور الوحدة العضوية فى القصيدة العربية الحديثة ؛ وقد دعا إليها بعض الأدباء والنقاد ، بعد أن رأوا أن بناء القصيدة القديم لم يعد ملائماً لروح العصر ، ولا يتفق وأصالة الكاتب ، وقريب من هذا ما يمكن أن يعلل به ظهور « الميلودراما » فى أوائل العصر الرومانتيكى ، ثم ظهور الدراما الرومانتيكية ، وهى مزيج من المأساة والملهاة . والنتاج الفنى مصدره فردى ، ولكن ناحيته الاجتماعية ظاهرة فى التأثر بالاستجابة لحاجات المجتمع واقعياً أو إمكانياً . ولا نقصد — أبداً — إلى أن نقول إنه دائماً وصف لما هو كائن ، بل قد يكون تعبيراً عما يراد تحقيقه فى مستقبل قريب أو بعيد ، والأدب — فى جوهره — محاكاة للحياة . والحياة حقيقة اجتماعية فى أقوى مظاهرها حتى حين يحاكى فيها المرء الطبيعة أو يبدو كأنه يتحدث عن حقائق ذاتية ، أو عن حقائق تبدو فى صورة سخط ونكران لما يدور حوله فى مجتمعه ، كما يظهر فى مثالية الرومانتيكيين كما قلنا وكما يتجلى فى أدب أهل الفن للفن ، حين يبلغ التضاد بين الكتاب ومجتمعاتهم توئس الكتاب من حاضرهم (١) .

---

(١) Ch. Lalo : L'Expression de la Vie dans L'Art P. 90-91, 23.

وكذا :

René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature, chap. IX.

ثم انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٧٠ — ١٧٤ .

ولا شك — بعد ذلك — أن الجمال الفنى يراعى فيه الجمهور الاجتماعى ، إذ لا يقصد فيه إلى محاكاة الصور الطبيعية وكفى ، ثم إنه لا يقتصر فيه على تصوير ما هو جميل طبيعة . وهذا هو مجال تأثير الجمهور فى القيم الفنية ، اعتداداً بمعنى الجمال والقبح فى معايير الجمهور الخاصة . فهناك فرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى .

(١) فالجمال الطبيعى — كما يقول كانت — « هو الشىء الذى تتوافر له صفة الجمال » ، أما الجمال الفنى فهو « التقديم الجميل للشىء (١) » ، سواء كان هـذا الشىء نفسه جميلا أم لا ، فقد يكون التقديم جميلا لشىء قبيح طبيعة ، فيعد جمالا فنياً لجمال الصور الشعرية ، أو لجمال المشاعر التى يضيفها الشاعر على الشىء القبيح ، فوصف « بودلير » للجيفة فى ديوانه : « زهور الشر » يعد من عيون الأدب الفرنسى ، وكذلك وصف فكتور هوجر : الخنزير المحتضر (٢) » . ويلتحق بذلك وصف ابن الرومى لمغنية قبيحة الصوت (٣) . ولجمال المعانى الإنسانية فى تصوير الشر حسن ذلك التصوير من الواقعين فى عرضهم الفنى للشر ، رغبة فى القضاء عليه(٤) .

وقد يكون تصوير المرأة الجميلة فى الأدب أو فى الفن قبيحاً ، إذا لم يحكم هذا التصوير من الناحية الفنية .

وإلى هذا الفرق بين الجمال الفنى والطبيعى أشار أرسطو حين لحظ حب الإنسان لرؤية الأشياء مصورة محكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤدى منظرها ، كصور الحيوانات الخسيسة والجيف (٥) .

وهذا الجمال الفنى يرجع إلى الذات ، ولكنه — ولا شك — يرجع كذلك لما فى طبيعة العمل الفنى نفسه مما يدفع إلى الإعجاب أو النفور . فمهما كان فيه من

---

(١) راجع فى تعريف كانت هذا المرجع :

Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, p. 8

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٥٠ — ١٥١ وهامشها ، ونظير ذلك وصف الشاعر الفارسى عبد الرحمن الجامى للكلب المحتضر ، أنظر ترجمتنا قصة ليلى والمجنون أو الحب الصوفى لعبد الرحمن الجامى ص ١٥٦ ، الفصل الثانى والأربعين .

(٣) أنظر : شرح ديوان ابن الرومى لكامل الكيلانى طبعة القاهرة ١٩٢٤ ص ١١ .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٧٦ وهامشها ، وسنتحدث بتفصيل عن ذلك فى الفصل الثالث من هذا الكتاب.

(٥) انظر هذا الكتاب ص ٤٥ .

معنى ذاتى فهو متعلق بحقائق موضوعية كذلك . ولا يتصور أن يعجب عاقل بعمل ما ، ثم لا يكون لإعجابه صلة بالعمل الذى يعجب به ، وبما فيه من معان تدفع إلى هذا الإعجاب . فهناك نوعان من الإعجاب : أولهما ما يبعث عليه الشىء الجميل فى الطبيعة ، وثانيهما ما يوحى به إلينا تقديم شىء ما تقديماً فنياً محكماً ، على حسب قواعد الفن فى الأدب وغيره من الفنون ، وعلى حسب ما يطلب فى كل جنس أدبى . ولكل نوع من هذين النوعين من الإعجاب قيمته الخاصة . وكثيراً ما يحدث الخلط بينهما ، وهذا الخلط سيىء الأثر فى فهم الفن والأدب بخاصة ، وفى فهم علاقتهما كليهما بالطبيعة ، ثم فى فهم العوامل الاجتماعية وتأثيرها فى القيم الفنية فى مختلف الأجيال . فعامة الناس يحبون أن يروا فى الأدب نفس الأشياء والأشخاص التى يحبونها فى الطبيعة ، فإلى جانب جودة الأسلوب وإحكام التأليف فى قصة أو مسرحية مثلا ، يحبون أن يروا تصوير أبطال وطنيين ، أو نماذج نبيلة ، أو شخصيات إنسانية النزعة ، ولا يريدون أن يلتقوا فى القصص والمسرحيات بشخصيات بغيضة مهما أحكم تصويرها ، ومهما أجاد الكتاب فى عرضها .

وسبق أن ذكرنا أن أرسطو يشترط النبل فى شخصيات المأساة ، ولا يجيز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية فى المسرحية ، على أن يكون تصويرها ذا أثر فى إظهار النبل فى خلق الأبطال فى المأساة (١) . وفى مثل هؤلاء الأبطال يتلاقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى . ولكن ليس هذا الالتقاء إلا عرضاً . ويمكن أن يقال ، بصفة عامة ، إن المدارس الكلاسيكية فى الأدب والفنون تبحث عن هذا التلاقى بين الجمال الطبيعى والفنى ، ووضح تأثرهم بأرسطو . ففى المأساة — مثلا — يفضل أمثال سوفوكليس وفرجيل ، وكورنى وراسين ، تصوير الشخصيات الجديرة بالإعجاب لو أنها صودفت فى الحياة العامة .

وذلك على عكس المذاهب الرومانتيكية والواقعية والوجودية وغيرها من المذاهب التى أعقبت الكلاسيكية ، إذ هى تتحاشى تلاقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، وترى أن هـذا التلاقى يضعف من قـوة الفن . فولع الرومانتيكيون بتصوير شرور المجتمع وضحاياه (٢) من حولهم ، وقصد الواقعيون — فى مذاهبهم كلها — إلى تصوير جوانب

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٦٥ — ٧٠ .

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٠٤ — ١٠٥ .

الواقع مهما كان بغيضاً. وإلى هذا الجانب يرجع ولوعهم بتصوير الشر ، لا إغراءاً به ، ولكن لمعرفة وضع الإنسان الحق فى الكون ، لأن تصوير الموقف الحق الصادق يترك أثره الحميد فى الوعى عند الجمهور الناضج الوعى ، والإدراك والوعى الصادق بالموقف كلاهما سبب هام من أسباب التحكم فى الموقف وتغييره . وقد يكون فى التصوير الفنى الجميل للتجربة المضادة للخلق مغزى خلقى ، على نحو ما يدعو إليه زولا فى أدبه الطبيعى ، إذ يرى أن الواقعيين — بهذا المعنى — يهدفون إلى « مثالية » ينتجها أدبهم ، ويقول : « كلنا مثاليون » أى نهدف إلى مثال ، ولكن طريقتنا إليه تجريبية ، على حين يسلك إليه الرومانتيكيون سبل الفرض والخيال (١) .

إذن قد يكون مضمون الجمال الفنى غير خلقى amoral ، ولكنه فى الوقت ذاته غير مضاد للخلق immoral ، وذلك مثل أدب أصحاب دعوة الفن للفن كما سبق أن أشرنا ، وقد يكون مضاداً للخلق immoral ولكن يقصد إلى غاية خلقية فيه ، وذلك فى الأدب الذى يعرض الشر لتطهير المجتمع منه . وفى هذا يفرق بين الجمال الفنى والجمال الطبيعى ، كما سبق ، كما يفرق فيه بين القيم الجمالية فحسب ، والقيم غير الجمالية anesthétique التى تضيف جديداً على القيم الجمالية ، ولكنها فى ذاتها محايدة ، لا توصف بجمال ولا قبح . وذلك مثل الاعتبارات الاجتماعية التى تتصل بالتصوير الفنى لما فى المجتمع من خيرين وشريرين ، كما يفرق بين هذه القيم وبين الموضوعات المضادة للجمال ، وهى القبيحة فنياً inesthétique وهذه لا موضع لها فى الفن ، ولا قيمة لها إطلاقاً .

ومن المذاهب ما يولى قيمة كبرى القيم غير الجمالية anesthétique حكمة على العمل الفنى ، والأدبى بخاصة ، وهذه المذاهب تنظر إلى الجمال الفنى بوصفه وسيلة . وعلى رأس هؤلاء أفلاطون وأرسطو والكلاسيكيون ، ثم أكثر المذاهب الأدبية الحديثة كالسيرياليين ، والوقعيين الاشتراكيين ، والوجوديين : على اختلاف نظر اتهم فيما بينهم . ومن هؤلاء مدرسة « علم الجمال العام » الألمانية ، وعلى رأسها دسوار Dessoir ويوتتز Utitz وهم يرون « فى دعوة الفن للفن » جناية على الفن نفسه . إذ أن هذه الدعوة لا تظهر إلا فى الفترات التى يكون

---

(١) انظر : E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 35-41.

الفن فيها مهدداً بالموت . على أن أدب أصحاب الفن للفن لا يخلو من دلالات اجتماعية هامة سبق أن أشرنا إليها (١) .

ودعاة الفن للفن لا يقيمون وزناً لغير القيم الجمالية ، فالجمال الفنى وحده أساس المتعة الفنية . ولا قبح فى الفن إلا لنقص وحدته ، وانفصام أجزائه بعضها عن بعض ، بحيث لا تسرى الحياة فى جميع أجزاء العمل الفنى . فإذا اعترض بأن الإنسان قد يجد فى العمل الفنى الذى يستكمل كل شروط الكمال متعة أقوى مما يجدها فى العمل الكامل من الناحية الفنية ، فإن الإجابة على ذلك هى أن السبب فى فى الشعور القوى بالمتعة — فى تلك الحالة — هو الخلط بين القيم الجمالية المحضة والقيم غير الجمالية (٢) anesthétique التى قد تزيد فى جمال الفن ، ولكنها غريبة عن الفن ، ولا ينبغى أن يكون لها وزن فى الحكم على العمل الفنى . وفى هذا الخلط تبدو متعة العمل الأدبى الناقص فنياً أقوى من متعة عمل أدبى كامل فنياً (٣) .

على أن دعاة الفن للفن لا ينكرون قيمة الجمال فى تحرير الإنسان من بعض المشاعر والعواطف ، وذلك بتعبيره عنها تعبيراً موضوعياً . وفى هذا معنى من معانى «التطهير (٤) الأدبى» ، إذ يسمو الإنسان عليها بعد تعبيره عنها ، وفى هذا التحرير و «التطهير» يتمثل نشاط الفكر الأدبى عند الكتاب ، ولهذا التطهير قيمة اجتماعية لا ينكرها هؤلاء . ثم إن العمل الفنى المعتد به مداره الصدق وللصدق تأثير كبير بوصفه الدعامة للتجربة الأدبية عند جميع المذاهب على سواء . ووصف التجربة وصفاً فنياً صادقاً له تأثير اجتماعى خطير يقرب فيه دعاة الفن للفن من دعاة الالتزام فى

---

(١) انظر هذا الفصل ص ٣٥٠ .

(٢) وهى القيم المحايدة التى هى غريبة عن الجمال ولكنها غير مضادة له ، وذلك كالقيم الاجتماعية التى تجتذب إليها هواتها ، كأن ينجذب العمال أو رجال الدين إلى الحقائق التى تهمهم فى مسرحية أو قصة مثلا ، وكالقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ ، كأن يسر عامل فى مشاهدته لمسرحية بالراحة الجسدية من عناء اليوم ، إلى جانب المشاهدة الممتعة فنياً على المسرح ؛ وفى هذا كله خلط بين المتعة الفنية ، ومتعة الأشياء الغريبة عن الفن ، ولكنها تزيد من قيمته فى نظر القارىء مثلا ، وهذه الأشياء مغايرة لما هو مضاد للفن inesthétique وهذا نتيجة تفريق كانت بين الجمال والمنفعة ، كما سبق ص ٢٨٦ — ٢٨٨ من هذا الكتاب .

(٣) انظر رأى نقاد العرب فى هذا الاعتراض وتعليقنا عليه ص ٢٦٧ — ٢٦٨ من هذا الكتاب .

(٤) انظر ما قلناه من قبل فى نظرية التطهير عند أرسطو ص ٧٣ — ٧٧ من هذا الكتاب .

جميع صوره (١) .

على أننا – فى ختام هذا الفصل – نحذر من اتخاذ المضمون والشكل معياراً للتحليل الأدبى ، إذ كثيراً ما يستخدم هذا التقسيم لتحليل العمل الأدبى إلى شطرين تحليلا تحكمياً . لأنا إذا أمعنا النظر وجدنا بعض عناصر الشكل داخله فى المضمون ، مثلا إذا سلمنا أن الأحداث فى القصة تتدرج فيما يطلق عليه المضمون ، فإن ترتيبها على نحو خاص جزء جوهرى مما يطلق عليه الشكل ، إذ بهذا الترتيب وحده تكتسب طابعها الفنى (٢) . ثم إن طرق التعبير اللغوى التى قد نعتد بها فى مفهوم الشكل تنقسم فى الحقيقة إلى نوعين ، فمنها ما هو جمالى محض ، يرجع إلى الإيقاع فى الألفاظ أو الجمل . ومظهر ذلك الأوزان المحددة فى الشعر ، أو موسيقى التعبيرات فى النثر بعامة ، والنثر الفنى بخاصة ، وأكثر اعتبارات هذا النوع راجعة إلى الشكل ، أى الصورة الأدبية من حيث هى صورة ، ولكنها لا قيمة لها إلا فى تآزرها من حيث هى أصوات وموسيقى فى مضمون الصورة فنياً ، فهى ترجع فى الحقيقة إلى ضرورة من ضروريات إثارة الأفكار والأشخاص المقصودة فى النص الأدبى ، مثلا . لنأخذ طريقة تكوين الجمل بحيث تؤثر فى المعنى ، وفى تكوين الصورة الأدبية ، فلا شك أن لاختيار الألفاظ وموقعها والتصرف فيها فى كل جملة بالزيادة والنقصان أثراً كبيراً فى هذه الصورة (٣) . فهى مما يمس المضمون ويؤثر فى إدراكه . ومثلها كل ما يؤثر فى إدراك الفكرة من ناحية صب المعانى فى قوالب الألفاظ على طريقة موحية . ترتيب الجمل ومسايرة هذا الترتيب للحقائق المعبر عنها ، ونظيره فى القصة ترتيب الأحداث كما مر (٤) .

---

(١) انظر ص ٢٧٥ – ٢٧٧ من هذا الكتاب وكذا :

Croce : Esthétique. p. 22, 77-79.

وكروتشيه يرى أن التعبير الشعرى الغنائى فى نفسه يجعل العاطفة الذاتية موضوعية وعالية ، وهذا هو أساس قوته التطهيرية ، راجع : Crose : la poésie. : p. 8-11,

وراجع كذلك : Ch. Lalo : Notions d'Esthétique. p. 4-6

وراجع كذلك كلام بودلير فى أثر وصف التجربة الصادقة فى الفن ص ٢٩٣ – ٢٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) وأنظر كذلك :

R. Welleck and Aus. Warren : Theory of Literature, p. 139-141.

(٣) انظر أمثلة كثيرة لهذا أوردناها من عبد القاهر فى اللفظ والمعنى ص ٢٩٣ – ٢٩٤ :

(٤) انظر : E. Souriau op. cit. p. 122-125

واحتراسا من هذا اللبس فى التحليل الأدبى ، وتجنبا للتحكم فى تقسيم العمل الأدبى ، نرى العدول عن اتخاذ المضمون والشكل أساسا للتحليل الأدبى . وأرجح — لذلك — أن يبحث فى هـــذا التحليل عن « مقومات العمل الأدبى » على أن يلحظ أن تكون هـــذه المقـــومات قسمين : فنى القسم الأول ينظر إلى النتاج الأدبى بوصفه كلا ومجموعا ذا وحدة . وفى القسم الثانى يدرس هـــذا النتاج فى جزئياته ، وطرائق تعبيراتهـــا اللغويـــة ، بمـــا يعين على فهمه فى تفاصيله بعـــد دراسته فى مجموعة :

وفى ذلك التحليل لا غنى عن النظريات الجمالية العامة السابقة ، بحيث يفيد الناقد منها فى مرونة وأصالة ، على حسب ما أمامه من النصوص ، وما يعطيها قيمتها الخاصة بها من ملابسات عصره ، كما أنه لا غنى للناقـــد كذلك عن النظريات الجمالية الخاصة بكل جنس أدبى على حـــدة ، من شعر أو قصة أو مسرحية ، وهى الأجناس الأدبية الكبرى التى علينا أن نعالجها ، وأن نوضح فلسفات الجمال الخاصة بهـــا ، وكيف نفيد منها فى توجيه أدبنا العربى حتى نتوسع فى طابعه العالمى من حيث الكمال الفنى ، وحتى يؤدى رسالته القومية والإنسانية عن طريق ذلك الكمال :

الفصل الثانى

الشعر

— ١ —

نشأته — الإلهام والصنعة — تطور مفهومه

١ — قد ارتبطت نشأة الشعر بمرحلة من مراحل نمو اللغة لدى الإنسان ، حين أصبحت اللغة ذات طابع مالى ، بعد أن كانت نفعية مباشرة .

فى المرحلة البدائية الأولى ، نشأت اللغة أداة للصلة بين الفرد وغيره فى سبيل نفع مباشر . فكانت وسيلة من وسائل العمل ، بل كانت هى نفسها نوعا من العمل ، شأن الإنسان البدائى فى ذلك شأن الطفل فى أول عهده بالدلالة الصوتية ، كلاهما ينطق بأصوات ليفهمها عدد ضئيل ممن يحيطون به ، كى يحصل على ما يحتاج ، أو يتغلب على صعوبة تعترضه .

وإذا سايرنا هذه الفروض العلمية — التى تمخض عنها البحث فى المجتمعات البدائية الحاضرة ، والتى تستنتج كذلك من بحوث علم « الأنثروبولوجيا » لدراسة الإنسان الأول — كان من المؤكد أن اللغة استخدمت كذلك — وعلى نحو أوسع قليلا من لغة الطفل — فى المجتمعات الإنسانية الأولى . حين كان يدهم هذه المجتمعات خطر . أو يتعاونون فى سبيل نفع . ومن أجل ذلك نضرب مثلا تدعمه هذه البحوث لو تصورنا قدماء المصريين أمام خطر الفيضانات الأولى يتعاونون فى بناء مرتفعات تقام عليها القرى ، فإنه لابد أنهم كانو يطلقون أصواتا لها مفهومها لدى كل جماعة فى بقعة من البقاع التى يغمرها وادى النيل . فكان يفهم من هذه الأصوات تارة مجىء الفيضان وظهور دلائله الحسية ، وتارة الاستصراخ لدرء الخطر ، مع ما يصاحب ذلك عادة من انفعالات لا تتجاوز صلاتها المشاهد المرئية رأى العين . ويمكن أن يكون الإنسان ، فى عهوده هذه ، قد ترنم بأصوات لايفهمها سواه لغاية

جمالية ، أو تحلى بأنواع من الزينة مدفوعا في ذلك بحاجة غير علمية ، ولكنه — في هذه المرحلة — لم يتكلم قط بكلام لغوى ذى دلالة على غاية غير عينية وعملية . فلم يكن للكلام آنذاك صبغة فنية ، بل كانت له علاقاته المباشرة بالمدلول (١) .

ثم اتسعت اللغة — بعد قرون طويلة يستحيل تحديدها — حتى دلت على الصورة ، أى استحضار الشيء الغائب الحس بلفظ يدل عليه فى حين غياب الشيء ذاتـه . ثم أصبحت هـذه الصور — بعد ذلك — غير مرتبطة بذلك الشيء الحسى فحسب . بل عمـا يتصل به كذلك اتصـالا مباشراً تصويرياً أيضاً ، كارتباطها بمدلولات الخيـال الميتافيزيقى الذى هـو وليد الخيالات الأسطوريـة . فكلمة « شجرة » ، مثلا ، تـدل على الشجرة الخاصة المعينة المعلومة للعدد المحدود من أهل تلك اللغة ، كما تدل على الطائر الذى يألفها ، وعلى روح الشجرة ، أو على حدث خاص وقع لمن كانوا حول الشجرة — وفى هـذه المرحلة كانت المدلولات التجريدية تبـدو حسية ومتحـدة تمـام الاتحاد مع مدلول الشجرة العينى .

وهـذا ما تعنيه بالدلالة الحسية للكلمات فى تلك المرحلة . وقـد بقيت آثارها فى الأساطير : فمثلا كلمة : النيل ، كانت علما على هـذا النهر الحسى ، ولها دلالاتها المشعة التصويرية على الفيضان ، وعلى الرى ، ثم هى بعد ذلك تـدل على إله معبود يسترضى ليستديم فيضانه . . .

وكان استحضار الأشياء الغـائبة بالكلمات مثيراً للإعجاب والدهشة لدى الإنسان الأول ، وبخاصة فى اقتران هـذه الألفاظ بدلالات قويـة متعددة ، لها إشعاعاتهـا البـاهرة (٢) .

---

(١) مثلا فى حالة تعاون الجماعات البدائية على صيد حيوان لاتقاء خطره أو التغذى به ، كانوا ينطقون فى حالة الصيد بألفاظ يفهم منها قرب الحيوان ، أو الذعر منه ، أو الفرح باقتناصه . . ولا سبيل إلى تفصيل طويل متصل بعلم Anlhologique ولا يتصل بما نحن بسبيله ؛ انظر :

G : Réész : Origine et Préhistoire du Langage, traduit par Le. Homburger, Paris, 1950, chap. IV ;

C. K. Ogden and I. A. Richards : The Meaning of Meaning, London 1949, p. 309-316.

(٢) المرجع السابق ص ٢١٩ — ٣٢٦ — وهذا مبدأ الاعتقاد فى القوة السحرية للكلمات بالرقيا ، ونظيره — فيما بعد هذه المراحل — استثارة المدلولات بالكلمات المكتوبة ، مما كان سبب الاعتقاد فى السحر بالتمائم .

وكانت عصور الأساطير الأولى هى عصور الشعر بما دلت عليه الألفاظ من دلالات حسية ، ثم أسطورية ميتافيزيقية ، تتخذ فيها المدلولات التجريدية صورة شكلية فى الذهن وتندرج تحت الدلالة الحدسية . فى معنى الحدس الجمالى ، إذ كان التجريد المحض صعبا على الإنسان فى هـذه المرحلة ، ويقابل ذلك أن الألفاظ كانت جد غنية بإشعاعاتها وصورها المتعددة ذات السلطان على سلوك الإنسان وفكره .

وقد فقد الإنسان فيما بعد ذلك — وبخاصة فى العصور الحديثة — قوة هذه الإشعاعات الفطرية للألفاظ اللغوية ، عن طريق التجريد وعمليات التجريد (١) فكان الشعر لغة العصور الأولى الميتافيزيقية ، إذ أن الألفاظ نفسها كانت حافلة بالأساطير التى هيأت استخدامها فنياً لقيادة الجماعات ، بترتيبها ترتيباً جمالياً بفضل المتفوقين على سواهم من أفراد تلك المجتمعات ، وهم الشعراء ، إذ أن روح الشعر هى التصوير ، وبناء الصور (٢) . فكان الشعر وليد الأساطير وقوة إشعاع اللغة الأسطورية ، على أن هـذه الأساطير لم يكن يراها الأقدمون على أنها أوهام أو خرافات ، بل حقائق حدسية رأوها بعين خيالهم (٣) .

ولم تبلغ القوة التصورية للغة الشعر ما بلغت فى تلك العهود (ولم يبلغ سلطانها على النفوس ما بلغ لتلك العصور . ونعتقد أن الأستاذ العقاد قصد إلى هـذا المعنى العميق فى قصيدته (من ديوان : وحى الأربعين) إذ يقول فيها :

كان فى الأرض قبل عشرين ألفا   مـن سنى الأرض ، شاعر عبقرى
كان ، لا شك عندى فيه ولا ريب ، وإن شك جاحد وغبى
نظم الشعر فى الحسان ، وحيا   قبلة الشمس وهو داع شجى
ليت لى من قصيدة بيت شعر   فى ثنايا البلاد يرويه حى
ليت لى من قصيدة بيت شعر   صح أم لم يصح منه الروى

---

(١) نقرب إلى الذهن هذه المرحلة بألفاظ لم تمح دلالتها التصويرية تماماً من لغتنا الحاضرة ، مثلا : « صعر خده » للدلالة على غرور التكبر .

(٢) سيتضح هذا المعنى أكثر من ذلك حين نبين مفهوم الشعر الغنائى الحديث ، ثم حين نتحدث فى الصورة ومفهومها فى هذا الفصل .

(٣) هـذا ما يشرحه الناقد الفيلسوف الإيطالى : فيكو Vico فى الباب الثانى من كتابه : العلم الجديد : La scienze Nouva

وانظر كذلك : J. Suberville : Théorie de L 'Art . . . p. 221-222

ولا ريب أن الشعر بهــذا المعنى قــد سبق النثر الأدبى الذى يلحظ فيــه الواقع ، ويلجأ فيه إلى التجريد وقوة الألفاظ من حيث مدلولاتها اللغوية المألوفة .

فالشعر لدى الأمم التى عرفت آدابهــا منذ طفولتها — سابق على النثر الأدبى : ذلك أن نزعــة الإنسان الخيالية أسبق وجــودا فى تاريخه ، وأيسر منالا لديه من مراعاته الواقع فى تصويره وحكاياته وتفكيره جملة . وهــذا واضح فى تاريخ النتاج الفنى والفكرى كله : فالرسم بدأ خياليا أسطوريا قبل أن يكون تاريخيا ثم واقعيا . والملحمة — فى صورتها الأسطورية — أسبق وجــودا من التاريخ ومن المسرحية والقصة الواقعية . وكان التاريخ ذا صبغة ملحمية فى بدء أمره . وتتضح النزعة الخيالية فى رسوم الفطريين من الشعوب ، وفى رســوم الأطفال ، إذ يرسم هؤلاء ما فى خيالهم أيسر مما يرسمون ما هو أمامهم . ولذا كان الخيال فى عصور الإنسانية الأولى هــو عماد قوى للإنســان (١) .

فكان الشعر لغة الكهان الأول ، ولغــة الفلاسفة والمشرعين الأول ، وهم معلمو الإنسانية فى قديم عصورها . وكانت للشعر صبغته الميتافيزيقية التى تربطه بعالم غيبى أسطورى . وفى اليونان كان الشعر يوقع على نغمات العود ، كمــا ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة ، فكان الشعراء يهدون قومهم بالخيال والعاطفة إلى الحكمة ، فى طريق محلى بزهور الكلمــات والنغمات :

٢ — وظل الشعر فى القديم ذا صلة وثيقة بالإلهام الإلهى ، وكان رمز هــذا الإلهام ما تبين عنه صلة الشاعر بآلهة الفنون muses فيما تحكيه أساطير اليونان (٢) .

---

(١) من أقدم من تحدث فى تطور الفن والأدب والأجناس الأدبية على هذا الباحث والكاتب الفرنسى : برونيتير ، انظر كتابه :

F. Brunetiére : L'Evolution des Genres dans la Littérature, 1892 ; p. 2-9.

وانظر كذلك : Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, p. 43-45

(٢) المرجع السابق ص ٩٣ — وقد سجل الشاعر اللاتينى : « هوراس » هذا المعنى فى بيتين ، وهــذه ترجمتهما :

« أن الشاعر صديق الآلهة قد هذب بغنائه الإنسان المتوحش الذى كان ملطخاً بدماء المذابح البشرية ، حين كان يتغذى بثمر أشجار البلوط » (هوراس : فن الشعر ، بيتى ٣٩١ — ٣٩٢) ؛ وفيهما النص على اعتقاد الأقدمين فى صلة الشعر بالإلهام الإلهى — ثم فى صلة الشعر عند اليونان بالموسيقى والانشاد انظر صفحات ٤٢ — ٥٥ من هذا الكتاب .

ونظيره ما شهر عن العرب فى عهدها الأسطورى ، من أن لكل شاعر شيطاناً يقول الشعر على لسانه ، فمن ذلك قول الراجز —

إنى — وإن كنت صغير السن وكان فى العين نبو عنى —
فإن شيطانى أمير الجن يذهب بى ، فى الشعر ، كل فن

بل جعلوا الشياطين قبائل ، كقبائل العرب ، ومن ذلك أن شيطان حسان ابن ثابت كان من بنى الشيصبان ، كما يقول حسان :

إذا ما ترعرع فينا الغلام فما إن يقال له من هوه ؟
إذا لم يسد قبل شق الإزار فذلك فينا الذى لا هوه
ولى صاحب من بنى الشيصبان فطورا أقول وطورا هوه (١)

وقد ذهب خيال العرب بعيداً فى هذا التصوير ، وليس له معنى سوى الرمز — أسطورياً — إلى اعتماد الشعراء على الإلهام ، ولهذا كانت الشياطين لكبار شعراء العرب دون صغارهم .

ونعتقد أنه لم يكن يقصد — فى بادىء الأمر — بالشيطان سوى الروح الملهمة ، فكان الشيطان هو الجنى ، أى الروح المستترة ، وهو مصدر العبقرية ، نسبة إلى عبقر ، وهو واد يسكنه الجن ، ومعلوم أن من العرب من كانوا يعبدون الجن ، ويجعلونهم شركاء لله ، بيدهم الضر والنفع ، والخير والشر ، والجن فى هذا المعنى مرادفة للشياطين خيرة أم شريرة ، ثم اكتسبت كلمة الشياطين معنى أرواح الشر بعد ذلك . وبخاصة بعد استقرار الإسلام (٢) . فكانت الشياطين — أو الجن — رمزاً لدى شعراء العرب إلى اعتدادهم بالإلهام .

---

(١) الجاحظ : الحيوان جـ ٦ ص ٢٣١ — أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران شرح الأستاذ كامل كيلانى : ص ٤٧٨ — ٤٧٩ .

(٢) كان العرب فى الجاهلية يعبدون الجن ، انظر فى القرآن الكريم سورة الأنعام ، آية ١٠٠ : « وجعلوا لله شركاء الجن » ؛ وسورة سبأ آية ٤١ : « بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » ؛ وسورة يس ٦٠ : « ألم أعهد إليكم يا بنى آدم ألا تعبدوا الشيطان ؟ » فكلمة الجن والشيطان كانت للأرواح المعبودة الخيرة ، ثم غلبت بعد ذلك على أرواح الشر . وكان حسان بن ثابت يذكر أن له صاحبا من الجن ملهمه الشعر ، فهو روح خير ، إذ يقول له الرسول « روح القدس معك » ، فكان صاحبه من الجن رمزاً =

وخير من أشاد بالإلهام ، وبوساطة الشاعر الإلهية ، هـو أفلاطون . وقـد رأينا موقفه من الشعر والشعراء ، فهـو من جهة يذكر وساطتهم الإلهية عن طريق الإلهام ، وهو من جهة أخرى يهاجمهم من نواحي تصويرهم مظاهر الأشياء ، وإثارتهم العاطفة إثارة قد تكون غير مأمونة العاقبة ، ونزعتهم غير العلمية ، ثم يهاجمهم لأن منهم من يسيئون فى الإفادة من موهبتهم فيخضعون فيها لطغيان الجماهير أو طغيان الحكام المستبدين ، ولكنه يعود فيقر فائدة الشعر الذى يمجد الآلهة والأبطال وفضلاء الناس ، ويرجح الشعر ذا الطابع الغنائى المصحوب بالموسيقى ، لجـدواه فى تربية الشعب (١) .

ولا قيمة للشعر — عند أفلاطون — إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة وإلهام يعترى الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية ، أو نشوة النبوة ، أو وجد الحب ، فلا تكفى الصنعة وحدها لخلق الشعر ، إذ أن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا قرن بشعر الملهم ، على أن هـذا الإلهام لا ثمرة له إلا إذا صادف روحاً خيرة ساذجة طاهرة ، تمجد بأناشيدها الفضائل ، فتربى عليها الأجيال (٢) .

واتفق مع أفلاطون تلميذه أرسطو فى النظرة إلى رسالة الشعر الاجتماعية التربوية ، وفى الاعتداد بالمحاكاة فى الشعر ، ولكن أرسطو خالف أستاذه فى شرحه المحاكاة ، وبيان أهميتها الفنية . وما يتبع الإثارة فيها من تطهير محمود العاقبة ، ولذا سمـا أرسطو بمكانة الشعر ، وجعله أعظم فلسفة فى التاريخ (٣) .

ثم إن أرسطو لا يعتد بجانب الإلهام الغيبى فى نقده ، كما فعل أفلاطون ، بل اتجه شرحه للشعر وجهة تجريبية ، بتحديد معالم الشعر ، والبحث عن القوانين الفنية فيه

= أسطورياً لإلهامه الخير . ويكاد يصرح بهذا الرأى فى تطور معنى الجن والشيطان — من أرواح خيرة إلى شريرة — أبو العلاء المعرى فى رسالة الغفران ، الطبعة السابقة ص ٤٧٦ — ٤٧٧ .

ونظير كلمة الجن أو الشيطان فى العربية كلمة ديمون demon (daimon) فى اليونانية واللاتينية واللغات التى أخذت عنهما ، فكانت فى العصر الوثنى تطلق على الأرواح التى لها نوع من التصرف فى مصائر الناس ، فكانت مرادفة لكلمة genius فى الفرنسية المأخوذة بدورها عن الكلمة اللاتينية genius وبقى لها معنى الروح الخيرة أحياناً فى الفرنسية والإنجليزية ؛ وهذا فى المعنى القديم كان لسقوط « ديمون » يلهمه ما يقول . ثم غلبت الكلمة على روح الشر فى العصر المسيحى . وصارت مرادفة للشيطان فى معناه المعروف عندنا الآن .

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٠ وما يليها ثم ص ٢٧٨ — ٢٧٩ .

(٢) راجع ص ٢١ — ٢٢ من هذا الكتاب .

(٣) انظر الفصل الثانى من الباب الأول من هذا الكتاب .

وأثرها ، كما رأينا فى الفصل الذى عقدناه للشعر عند أرسطو : فكان أرسطو وأفلاطون ممثلين لاتجاهين عامين فى نقد الشعر ظلا مجال جدال حتى العصر الحديث : هما الاعتداد بالإلهام والطبع فى نتاج الشاعر ، أو الاعتداد بالعمل والصنعة .

وقديماً أثر أفلاطون بفلسفته فى هذه الناحية فى النقد الرومانى ، فردد أقواله شيشرون وهوراس وأفيد ، وروج كذلك كتاب عصر النهضة وشعراؤها ، فكان الشاعر ذا رسالة مقدسة ونفس إلهية خامية وعبقرية مشرقة بالقبس الإلهى ، وقد هبط إلى الأرض ليهيئها لعصر أمثل ، وهو رجل المثالية ، يعيش مع الناس وهو غريب عنهم ، ويضىء المستقبل بمشعله كالأنبياء . ولاشك فى أن هؤلاء حوروا آراء أفلاطون فى الشعر ، واعتمدوا على شطر منها ، وهو الخاص بالإلهام ، كما سبق أن شرحنا فى آراء أفلاطون (١) .

ولكن كتاب عصر النهضة أضافوا إلى هذه الإلهية ضرورة العمل والجهد ، وكان لابد لديهم من اجتماع الطبيعة والفن (٢) . وقد غلبت فكرة الصنعة والجهد فى العصر الكلاسيكى ، إذ كانت فلسفة أرسطو هى السائدة لدى الكلاسيكيين (٣) حتى إذا جاء الرومانتيكيون أحيوا آراء أفلاطون من جديد ، فأصبح الإلهام واللاشعور منابع الشعر الصادق . ولم يكن ذلك إلا اعتداداً من الرومانتيكين بالشخصية ، وترجيحاً لحقوق القلب على حقوق العقل ، انتصاراً للفردية التى كانوا يقدسونها (٤) .

ومن كتاب العصور الحديثة من لا يزالون ينادون بجوانب مستسرة فى الشعر لا تفسرها سوى الموهبة ، أو العبقرية ، وكلاهما مما يعجز الإنسان عن شرحه ، فهما من أمور السماء . والشاعر مهيأ — فطرة — لصياغة الشعر ، وهو معد لذلك إعداداً غيبياً . وهو يعبر عن الجمال معتمداً على الإلهام واللاشعور بقدر اعتماده على الفكر والمثابرة (٥) .

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٤ وما يليها ؛ وقارنه بهجوم أفلاطون على الشعر والشعراء ص ٢٩ — ٣١ ، ٣٥ .

(٢) أنظر . Chamard : Histoire de la Pléiade, vol. IV p. 147.

(٣) انظر : R. Bray : la Formation de la Doctrine Classique, Part, II, ch. 2.

(٤) أنظر كتابنا : الرومانتيكية ص ٥ وما يليها . ثم الفصل الأول من الباب الثانى منه .

(٥) من بين هؤلاء كثير من دعاة الشعر الخالص ، ولنا إلى آرائهم عودة فى آخر هذا الفصل . انظر : H. Brémond - la Poésie Pure, VIII, IX

ولكن من الشعراء النقاد من يقللون من قدر الإلهام . فيرى إدجار ألآن بو أن كبرياء الشعراء هـو الباعث لهم على عدم اعترافهم بما يعانون فى صنعة الشعر . فهم لايصفون ذلك الجهد ، ليتركوا الآخرين يفهمون أنهم ينظمون عفو الخاطر ، فى نوع من النشوة ومن الجنون الفنى (١) .

وقـد تأثر بـه الشاعر الفرنسى « بودلير » فدعا إلى عـدم الاستسلام للانفعال الوجدانى كما دعا الى مقاومة ما يخطر فى البال لأول وهلة ، مما يسمونه إلهاماً ، وبسببه يتعرض الشاعر إلى خطر الخضوع للصور التقليدية ، ونقل وجود الحلية البلاغية التى هى ألصق بالنظم منها بالشعر الأصيل . ويرى « بودلير » أن على الشاعر أن يجمع بين الإحساس والذوق النقدى ، وأن يخضع الشعر بدلا من أن يخضع له ، بحيث يتوافر للشاعر فى شعره العلم والوعى والصبر وصدق العزم على مراوضة المعانى وصياغتها (٢) .

ويرى رأيهما كذلك الشاعر الإنجليزى المعاصر « سبندر » ، إذ يرى أن كل ء فى الشعر جهد ، وقد يستمر الجهد فى النظم يوماً أو أسابيع أو سنين ، حتى يبدو أن الشعر فى هـذه المدة كأنه قد كتب من تلقاء نفسه . وليس للإلهام معنى سوى إنبثاق الفكرة الأولى ، مما تثيرها من قرائن تستغلها قريحة الشاعر ، ثم يأتى بعد ذلك عمل الشاعر الذى يصبغها بصبغتها الكاملة فى الشعر (٣) .

أما كروتشيه فهو يشرح معنى النشوة الإلهية أو الجنون الإلهى بأنه ليس سوى تفسير لـمـا قد يستغرق فيه الشاعر من فكرة تستولى على لبه . وقد قضت طبيعة الأشياء أنه إذا تمت تغيرات كبيرة وأعمال عظيمة فى مجرى الحياة العادية الهادئة ، فإنه يتبعها ما يشبه البراكين من حركات وأحداث ثورية قاسية بالغة القسوة أحياناً . وكذلك الإنسان حين تستولى عليه فكرة ، أو يستغرق فى رسالة أو حلم فنى ، فقد يعتريه اختلال فى توازن قواه . ولهذا يقال : لا عبقرية كبيرة بدون جنون ، دون تلازم — مع ذلك —

---

(١) انظر : E. A. Poe : Trois Manifestes. tradition par R. Lalou, P. 57-58

(٢) انظر : A. Gide :Anthologique de la Poésie Franéaise, préface, pP. IX-X.

(٣) انظر : Stephen Spender : The Making of a Poem, London 1955, P. 52-55.

ويقول نابليون : الإلهام هو الحل التلقائى لمسألة أطال المرء التفكير فيها ،
انظر : H. Brémond, op. cit. p. 56.

بين هذه القضية والقضية المضادة لها : وهي أن المجانين عباقرة (١) . ويستلزم الاستغراق في الفكرة — على نحو ما سبق — حب المرء لإبرازها والجهد في إخراجها . وبهذا تكتسب « العبقرية » معنى « القدرة الفنية » ، وفيها — إذن عملي يصدر عن الشخصية والعمل ابتغاء الغاية ، مما لا يصح إغفاله . أما « الجنون المقدس » و « الجنون الإلهي » المرادفان «للإلهام» مما توصف به العبقرية ، فكلها غريبة عن الأدب ، ولا جدوى منها له في شيء ، ولكن الذي ليس غريباً عن الأدب هو الإلهام بالمعنى الآخر ، وهو حب الفكرة والهيام بها ، والمثابرة الجادة طلبا لما هو جدير أن يقال ، وحب العاطفة التي هي عاطفتنا . ويتطلب الهام بهذا المعنى حميا فنية ، وذاتية ، و « أصالة أدبية » (٢) . وهذه خلاصة ما احتفظ به العصر من فلسفة أفلاطون في الإلهام الغيبي والجنون الإلهي .

على أن قضية الإلهام في الشعر قد اتخذت شكلا آخر ذا طابع علمي في النقد الحديث ، منذ اكتشف علماء النفس عالم اللاشعور ، وبخاصة منذ سيجموند فرويد (١٨٥٦ — ١٩٣٩) ، الذي كان بحق رائد التحليل النفسي العلمي . وقد نشر كتابه : « عالم الأحلام » عام ١٩٠٠ . وفي هـذا الكتاب يقرر أن الحلم ترجمة للرغبات — المكبوتة في عالم الشعور .

فكل رغبة من هـذه الرغبات المكبوتـة ، لا تضيع ، بل ترسب في عالم اللاشعور ، ولكنها لا ترسب إلا لتطفو في الحلم ، لتتحقق في شكل من الأشكال ، قـد يبدو ساذجاً بسيطاً في حلم الجوعان بالخبز ، وحلم الأطفال بالحصول على اللعب التي يريدونها ، ولكنه يبدو عميقاً معقداً حين يترجم عن رغبات الكبار المكبوتة ، فينقلها إلى شكل آخر ومكان آخر . وللأحلام — في هـذه الحالة الأخيرة — لغتها المجازية المعقدة التي من خواصها النقل الزماني والمكاني ونقل القيم التي كانت للرغبة الأصيلة ، وبعبارة أوجز : الحلم ترجمة للرغبة في صورة من الصور لا ضرر فيها ، للتنفيس عن رغبة مكبوتة في عالم الشعور . فلعالم الأحلام — عند فرويد — صلة بالعالم الطبيعي وبالعالم الخلقي .

---

(١) انظر : B. Croce : la Posésie . . p. 32-33.

(٢) نفس المرجع ص ٣٥ .

وللأحلام كذلك — عن طريق اللاشعور — صلة بحالات مرضى الأعصاب وبأحلام اليقظة التى يسجلها الشاعر فى فنه ، فالفن — كالحلم — تحقيق وهمى للرغبات ، وهو تعبير عن أمل مكبوت فى الشعور انتقل — بسبب الكبت ، أو بسبب الرقابة المفروضة فى عالم الشعور — إلى اللاشعور ، وفى الصور الأدبية تظهر خصائص صور الأحلام ، من نقل القيم ، والخلط المكانى والزمانى .

وعلى الرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان — بعامة — يشبه كلاهما الحلم والمريض عصبياً فى استمدادهم جميعاً من اللاشعور . فإن الشاعر أو الفنان يتميزان عنده — مع ذلك — بأصالة فى نتاجهما : فكلاهما قادر على أن يرتقى بمستوى أحلامه اليومية لتصير إنسانية : وبعبارة أخرى : « يتسامى » الشاعر بالأحلام الدنيا فى حقيقتها الحسية ، فتفقد طابعها الفردى المحض . وتصبح ممتعة للآخرين ، والشاعر يعرف كذلك كيف يحور هذه الأحلام حتى إن مصادرها المحرمة فى عالم الشعور بسبب الكبت تصبح خبيئة لا يستطاع الكشف عنها فى يسر . ثم عنده القدرة على صبغها بالطابع الفنى حتى تلذ للآخرين ، وتصبح مثار متعة » ومرآة لتسليتهم عن رغباتهم المكبوتة (١) .

فكل صورة فى الخلق الفنى لها جذورها العميقة فى عالم اللاشعور . لأن وراء هذه ، الظاهر المضىء الذى نلحظه فى ذات أنفسنا مجالا مظلما مجهولا عامراً بالظواهر النفسية التى لا نعرف إلا انعكاساتها المعقدة المحورة ، وهو مجال اللاشعور ، وبتعبير الشاعر عن أحلامه الحبيسة يتحرر منها . وهذا التحرر يقرب نظرية فرويد من نظرية « التطهير » عند أرسطو (٢) .

وقد رجع فرويد كل الغرائز الإنسانية إلى غريزة الجنس أو الرغبة . . وإلى غريزة الموت . ويقصد بغريزة الموت أن فى كل إنسان دوافع تضاد دوافع الحياة ، تهدف إلى الفناء والموت . ومن جرائها يسعى الإنسان إلى الهروب بمحاولة إعادة الحياة . وتظهر غريزة الموت كذلك فى شكل خوف من الموت . أو ولوع بالقتل ، أو نزعة إلى الانتحار .

---

(١) هذه الأفكار الأخيرة مأخوذة من محاضرة لفرويد عام ١٩٢٠ عنوانها : « مقدمة عامة للتحليل النفسى » انظر : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 611-621

(٢) المرجع السابق ص ٦١٢ ثم هذا الكتاب صفحات ٧٠ — ٧٤ .

وقد استدرك فرويد كثيراً من أخطائه فيما يخص قصر الصور الأدبية على عالم الكبت ، ومقارنة الفنان بالمريض والحالم .

وقد استدرك تلامذته عليه ، فرأوا أنه أخطأ فى رجع كل الدوافع إلى الغريزة الجنسية فى صورتها الحسية أو فى صور التسامى بها ، لأن منها ما يرجع إلى غرائز أخرى كثيرة . ويهمنا هنا ما استدركه عليه يونج Jung من تأثير « اللاشعور الجماعى (١) » فى الفرد ، إذ يرى « يونج » أن فى أعمق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشرى ، وهى فى أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية ، يسميها يونج : النماذج العليا Archétypes ، وهى نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى ، وهى مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة ، وهى صور تغذى الفن والشعر ، وتنعكس فى المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها .

واكتشاف اللاشعور — الفردى والجماعى — قد أثر فى التحليل النفسى للشعراء فى نتاجهم . ولا يقصد من وراء ذلك إلى إرجاع الصور الفنية إلى أحلام أو صور بدائية ، بل إلى الكشف عن التسامى بالعواطف والرغبات ، وعن الطرق الفنية لتصويرها منعكسة من عالم الشعور أو من عالم اللاشعور بخاصة . فالكشف عن صدى اللاشعور فى اختيار الموضوعات الشعرية والصور يدلنا على شخصية الشاعر ، إذ أن كل شاعر أصيل يستمد جذور خياله من « اللاشعور الجماعى » أو الغريزى ، أو الفردى . ويتسامى به ، وبإحصاء الصور الشعرية والكشف عن دلالتها فى حياة الشاعر ومجتمعه ، نقف على أصالة الشاعر . وعلى وحدة عمله الأدبى ، وأسسه الإنسانية الأولى ، وأسباب استجابة الناس له . وبذلك لا يقتصر شرح الصور الفنية — بتحليلها نفسياً — على الكشف عن عقد نفسية ، بل يفسر لنا هذا الشرح مشروعية العمل الشعرى وأصالته ، والأسباب النفسية لتأثيره فى جمهوره ، كما يبين لنا ذلك الشرح تأثير اللاشعور فى خلق الصور

---

(١) فتوسع فى شرح عالم اللاشعور ولم يقصره على مجرد الرغبات المكبوتة وميز الفنان بخصائص ينفرد بها عن الحالم والمريض ، وقد ذكرنا بعضها عن محاضرة فرويد السابقة الذكر .

انظر كذلك : Jean - C. Filloux : L'Inconscient, P. 87-93.

الشعرية . فيفسرها تفسيراً تبعد به عن المعنى الميتافيزيقى فى الإلهام (١) . هـذا ما يخص الإلهام من حيث إنه مصدر للشعر فى القديم والحديث .

* * *

٣ — وأما تطور مفهوم الشعر ، فقد كان قديماً إما غنائياً وإما موضوعياً . وأقصد بالشعر الموضوعى شعر المسرحيات والملاحم . وقد كان الشعر الغنائى أقـدم فى النشأة من الملاحم ثم المسرحيات (٢) . وظل الشعر الغنائى والشعر الموضوعى يسيران جنبا إلى جنب ، فوجدت الملاحم والمسرحيات إلى جانب التغنى بالمشاعر الذاتية ، وبفضائل الأبطال . وقـد رأينا — من قبل — كيف رجح أفلاطون جانب الشعر على شعر المسرحيات والملاحم (٣) ، على حين لم يعتد تلميذه أرسطو بالشعر الغنائى فلم يعالج سوى المسرحيات والملاحم فى نقـده (٤) .

وقد تأثر الكلاسيكيون بأرسطو تأثراً كبيراً ، فغلب عندهم الشعر المسرحى على الشعر الوجدانى الغنائى ، ولكن الرومانتيكيين وفلاسفتهم رجعوا إلى وجهة نظر أفلاطون ، فرجحوا جانب الشعر الغنائى ، فيرى « هـردر » الألمانى (١٧٤٤ — ١٨٠٣) أن الشعر الغنائى هـو التعبير الكامل عن الخلجات النفسية فى أعذب لغـة صوتية » (٥) . وعند الرومانتيكيين أن الشعر الغنائى هـو الشعر فى معنـاه الصحيح إذ أن منبعه نفس الشاعر ، ولا يعتمد على الأحداث الخارجة عن ذاته فى تحليلها وسردها

(١) المرجع السابق ص ١١٥ — ١٢٢ وكذا : ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٥٨ ص ٢٨٤ — ٢٨٥ ؛ ولنا إلى هذا عودة فى حديثنا فى الصورة الأدبية فى هذا الفصل .

(٢) لا شك أن الملاحم الأغريقية كانت أسبق إلى الوجود من الفلسفة والمسرحية والتاريخ ؛ كانت تمثلها جميعاً لدى الشعب اليونانى . وهى ترجع فى أصلها إلى أناشيد لتمجيد الآلهة فى أعيادهم ، وقد ألفها شعراء لم يعرف التاريخ منهم سوى أسماء أسطورية مثل أرفيوس وأوموليوس . . . ولم يبق من تلك الملاحم سوى مقطوعات إلى جانب الإلياذة والأوديسا . وكذلك كانت نشأة المسرحيات دينية فى أناشيد غنائية تمثيلية كان يمجد بها الإلاه ديونيسوس . ويبدو أن الأصل فى كلمة تراجيديا أنها كانت إسما لجوقة تغنى وتدور حول « تراجوس » (tragos) وهى معزة كانت تقدم قرباناً للآلهة . ويبدو أن الشعر الغنـائى الملحمة والمسرحية نشأت ونمت متعاقبة ، وان ظلت الأخيرتان مختلطتين بالشعر الغنائى . انظر :

Harvey : The Oxford Companion to Classical Literature, P. 160-434.

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٦ — ٢٧ .

(٤) انظر ص ٤٤ — ٤٧ من هذا الكتاب .

(٥) انظر : W. K. Wimsatt, op. it. P. ɔ373.

كما فى المسرحيات والملاحم . ثم إن الشعر الغنائى قوته فى صوره ، وفى دلالاته — الإيحائية على معانيه . وهـذه الصـور قوى تستمد سلطانها من النفس ، ومن لغـة الفطرة الأولى التى كانت كلها صوراً ورموزاً حية . واللغة التصويرية هى مجلى الفن الحق ومصدر قوته ، ونتيجة لذلك كله كان للشعر الغنائى فضـل على الشعر المسرحى. ولذا غلب الشعر الغنائى على الشعر المسرحى فى عصر الرومانتيكيين ، بل غزا الشعر الغنائى المسرحيات الرومانتيكية نفسها ، فكان لها طابع غنائى ذاتى واضح (١) .

وفى العصر الحاضر أصبحت المسرحيـات — فى كثرتها الغالبة — تكتب نثراً ، وتمت القصة النثرية ، وأصبحت تنافس المسرحية وترجحها . وماتت الملاحم .

ومن نقاد العصر الحاضر من يحاول أن يمحو الفوارق بين الشعر الغنائى والشعر المسرحى . وقـد رأينا كيف يرجـع بندتوكروشيه كل قيمة الشعر والمسرحيات إلى ناحية غنائية فى دلالة المقطوعات الشعرية المنفردة على المعانى الغنائية الخاصة بالموقف فى كل مسرحية (٢) . ويرى الشاعر الناقد الإنجليزى المعاصر : « إليـوت » أن المسرحية فى جوهرها شعرية ، وأن الشعر فى جوهره ذو طابع درامى ، فالمسرحية المثالية ، عنده ، هى المسرحية الشعرية ، وهذا على الرغم من اعترافه بالفوارق الفنية بين المسرحية من حيث هى والشعر الغنائى ، وعلى الرغم من إقراره بأن من بين كبار المسرحيين من ليسوا بشعراء (٣) . ولكن دعـوات « إليوت » ومن نحا نحوه لم تؤثر فى الاتجاه العام للعصر من معالجة الموضوعات المسرحية — فى أكثر الحالات — فى النثر ، لمـا تقتضيه طبيعة عملها الفنى كما سنتعرض لذلك فى آخر هذا الفصل عند حديثنا فى قضية الالتزام ، ثم فى الفصل الأخير من هذا الكتاب .

وفى هـذا الاتجاه العام للعصر رجع الشعر — فى معناه الحديث — إلى مجال الوجدان الغنائى . وليس هذا الوجدان مقصوراً على الناحية الذاتية المحضة ، بل إنه قـد يواجه

---

(١) المرجع السابق ص ٣٧٤ — وهكذا :
R. S. Crane : Critics and Criticism, P. 440-441.
ثم كتابنا : الرومانتيكية ، الباب الرابع ،

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٦ — ٢٩٨ .

(٣) انظر : W. K. Wimsatt, fip. cit. p. 592-594.
T. S. Eliot : Essais Choisis, trad. francaise, Paris 1950, P. 61-78.

القضايا العامة ويمس المسائل الاجتماعية ، ولـــكن من ثنايا الوجدان وتجاوبه مع المجتمع . فالشعر الحديث ميدان الأحاسيس الوجدانية فردية كانت أو اجتماعية . ذاك مجمل لتطور مفهوم الشعر فى الغرب .

أمـــا الشعر العـــربى ، فواضح أنه فى جملته — قبـــل عصرنا الحديث — كان مقصوراً ، أو يكاد ، على المجال الغنائى (١) . وحين نشأت فيـــه المسرحيات فى العصر الحديث تأثرت — فى طابعها العام — بالكلاسيكية والرومانتيكية فى بادىء أمرها ، فكانت المسرحيات الشعرية ، وأوضح مثل لها مسرحيات شوقى (٢) ومسرحيات الأستاذ عزيز أباظة ، ثم غلب الاتجاه العالمى على المسرحيات العربية ، فانفصلت عن الشعر ، وصارت فى جملتها نثرية . واختص الشعر بمجال الوجدان . شأنه فى العربية شأن الاتجاه العالمى العام .

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦٢ — ١٦٣ .

(٢) قد درسنا وجوه تأثر شوقى بالكلاسيكية والرومانتيكية معاً فى مسرحيته مجنون ليلى ، فى كتابنا : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الفصل الثالث من الكتاب .

(٢)

مفهوم الشعــر فى العصر الحديث

مجال الشعر هو الشعور ، سواء أثار الشاعر هــذا الشعور فى تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أو نفــذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون ، أو مشكلة من مشكلات المجتمع ، تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه .

فإثارة الشعور والإحساس مقــدمة فى الشعر على إثارة الفكر على النقيض من المسرحية والقصة . فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفنى فيهما قبل إثارة الشعور . ولذا كان موقف القاص أو المسرحى من المسائل والمشكلات موقفاً تحليلياً . على حين يظل موقف الشاعر فى تصويره تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

ولا نقصد من ذلك إلى القول بأن الشاعر فى عمله الفنى يكون ثائر الشعور . بل إلى أنه يثير فى القارىء الشعور بالوسائل الفنية فى الصياغة ، وذلك بتأليف أصوات موسيقية ، تضيف موسيقاها إلى قوة التصوير ، فتتراسل بها المشاعر وهــذه المشاعر بدورها طريق بث أفكار تتمكن من النفس عن طريق التصوير بالعبــارات الموقعة . على الرغم من أن هــذه العبارات توحى بالأفكــار ، ولا تدل صراحة عليها . فقوة الشعر تتمثل فى الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا فى التصريح بالأفكار مجردة . ولا فى المبالغة فى وصفها . ومدار الإيحــاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ما تولده فى النفس من عواطف ، بل إن هــذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقــرب إلى التعميم والتجريد ، وأبعــد من التصوير والتخصيص (١) .

والعنصر الموسيقى فى التعبير يضيف إلى الإيحاء . ويقوى من شأن التصوير . ولكن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفى فارقاً بين الشعر والنثر . وقديماً لحظ أرسطو فى النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر (٢) ، وكثير من الكلام المنظوم لا يدخل فى

---

(١) انظــر :
A. Gide : Anthologie de la Poésie Francaise, Préface, P. XL VII-LI

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٢٢ .

الشعر إذا خلا من الإيحاء ومن التعبير عن تجربة، وإذا لم تتوافر له قوة التصوير . هـذا إلى أن الوزن والإيقاع فى الشعر قـد يتغير مفهومها كما سنشرح فى موسيقى الشعر بعد . ووسائل الإيحاء قد عنى بها المذهب الرمزى فى الشعر ، وقد أثر هذا المذهب : من هذه الناحية ، فى الآداب العالمية المختلفة ، على الرغم من أن كثيراً من مبادئه الأخرى قد عفت أو هان شأنها ، كما سنتعرض له بشىء من التفصيل فى قضية الالتزام فى هـذا الفصل .

والإيحاء والتصوير — إذ انعـدما فى القصيدة — صارت نظما ، وفقـدت روح الشعر ، كما أنهما قـد يوجدان فى بعض فقرات فى النـثر ، فتكون له حينئذ صيغة الشعر .

وإذا نظرنا إلى الشعر الكامل فى صفته من حيث هـو شعر ، ثم إلى النثر بوصفه نثراً ، أمكننا أن نفرق بين لغتيهما من حيث الإدراك الفنى العام والموضوع :

فلغة الشعر لغة العاطفة ، ولغة النثر لغة العقل ، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب ، فعبارته يجب أن تشف فى يسر عن القصد ، والجمـل فيـه تقريرية ، وعلامات على معانيها ، ووسائل تنتهى بانتهاء الغاية منها ، وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولا على الفكر (١) . أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هـو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور ، وفى لغـة هى صـور .

فالكلمات والعبارات فى الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، وفى هـذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قـوة معانيها التصويرية الفطرية فى اللغة ، إذ الأصل فى الكلمات فى نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صـور حسية ، ثم صارت مجردة من المحسات ، وهـذا معنى ما يقال من أن الكلمات فى الأصل كانت هيروغليفية الدلالة أو تصويرية . والشاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصـويرية فى مفرداته وجمله ، أى

---

(١) انظر : M. Croce : Esthétique ... P. 27 : وكذا :
R. M. Albèrèse : Bilan Littéraire du XXé. Siècle P. 155-160

أنه يعيد إلى اللغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الأولى، بما يبث فى لغته من صور وخيالات (١).

والشاعر يستغرق فى تجربته ، والكشف عنها هو غايته . ونظره إلى جمهوره ثانوى ، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكرة . أما الناثر فغايته

---

(١) نمثل هنا بهذا المثال البسيط كى نفهم به أصل الفكرة : يقول فولتير : أن الشعر وضع صورة متألقة مكان الفكرة الطبيعية فى النثر . فمثلا نقول فى النثر : فى العالم شاعر شاب فاضل عظيم الموهبة يكره الحسد والتعصب . ونقول فى الشعر فى نفس المعنى : (نعتذر عن نقل الوزن) :

أى « مينرف » ! ! أى « أستريه » ! !
بكى ألمع شبابه ،
فسلك طريق الفنون والفضائل
وسقط دون قدميه فى هزيمة نكراء :
التعصب الوحشى ،
والحسد الزائف القلب الزائغ النظرة

(J. Suberville : Théorie de l'Art ... P. 225)

وقد عاد شاعر إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيرت حالها ، فأثار أيام ذكرياته الحلوة بها ، وكيف خفق قلبه لهذه الذكرى ، وندم على رجوعه إليها ليراها على تلك الحال موحشة مقفرة ، نسج فيها العنكبوت خيوطه ؛ على حين ظلت الذكريات فى نفسه حية . أنظر كيف يصوغ الدكتور ابراهيم ناجى هذه الخواطر شعراً فى قصيدته ؛ « العودة » ؛ أخترنا منها هذه الأبيات :

هذه الكعبة كنا طائفيها	والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	كيف بالله رجعنا غا بره ؟ ؛
رفرف القلب بجنبى كالذبيح	وأنا أهتف يا قلب أتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح	لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد ؛
لم عدنا ؟ ؛ أو لم نطو الغرام	وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكون وسلام	وانهينا لفراغ كالعدم
موطن الحسن ثوى فيه السأم	وسرت أنفاسه فى جوه
وأناخ الليل فيه وجثم	وجرت أشباحه فى بهوة
والبلى أبصرته رأى العيان	ويداه تنسجان العنكبوت
صحت ياويحك ! ! تبدو فى مكان	كل شىء فيه حى لا يموت ! !
كل شىء من سرور وحزن	والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقدام الزمن	وخطى الوحدة فوق الدرج

فكل شىء صور حية تدل على انفجار عاطفى واستغراق فى التجربة الشعرية (انظر ديوان ابراهيم ناجى ص ١٧ — ٢١ مطبعة التعاون) .

تبادل الحجج والأفكار ، ولذا يخف سريعاً إلى غايتـــه ، ونظره فى نثره موجه — أولا — إلى جمهوره .

وكان النثر فى تمام صياغته لتوضيح ما فيه من فكرة ، وكمال الشعر فى الإيحاء بما يزخر به من شعور أو عاطفة ، يلجأ فى الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائية للغة فى تعبيراتها الدلالية والموسيقية : ويلقى عليهما أضواء فيها بعض الإضمار ، لتزيد الإيحاء قـــوة . وهـــذا الإضمار مشروع لأن الشرح والتفسير ليسا هما الغاية الأولى للشعر ، وإنما غاية الشعر الوقوع على التعبير الإيحائى الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس فى صورة وجدانية .

وإذا فهمنا خطبة أو أدباً نثرياً فنحن قادرون على التعبير عن الفكرة التى يحتويها فى صور أخرى . ولكن فهم الشعر الجميل يكشف عن حالة نفسية خاصة لا يستطاع تمام التعبير عنها فى صورة أخرى ، فالنثر — على ما قد يتوافر فيه من صياغة أدبية — يستهلك فى غايته ، على حين يقصد فى الشعر إلى تثبيت تجربة خاصة بوسائل التصوير والإيحاء . والصياغة فى الشعر مقصودة لذاتها ، لا يتم الإيحاء إلا بها ، يقول بول فاليرى :

« علاقة النثر بالشعر تشبه — تماماً — صلة المشى بالرقص . فالمشى له غاية محددة تتحكم فى إيقاع الخطو ، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذى ينتهى بتمام الغاية منه . أما الرقص فعلى العكس من ذلك ، فعلى الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التى تستخدم فى المشى . له نظام حركات هى غاية فى ذاتها (١) » .

---

(١) يقصد بول فاليرى إلى القول بأن المشى مجرد وسيلة ، أما الرقص فنظام حركاته مقصودة لتوفير ما قد يكون له من غاية جمالية أو رياضية ، انظر

P. Valéry : Poésie, R, Conferencil, 1928, P. 470-472.

وبول فاليرى مذهبه رمزى . ولا شك أن الشعر الحديث تأثر فى مختلف الآداب العالمية قليلا أو كثيراً بالرمزية .

انظر : Louis Cazamian : Symbolisme et Poésie, P. 1-24

وكذا :

R. M. Albérés : Bilan Littéraire du XXè siécle, P. 161-186

وانظر كذلك :

P. Valéry : op. cit. 468-469 Introductoin à la Poétique,
P. 56 — Variété, III P. 66 — Piéces sur l'Art, P. 43, 58 — cf, aussi :
Emil Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, P. 101—104 B.Corce la Poésie ..· P. 17-18.

والشعر يقصد الشاعر فيه إلى التأمل فى تجربة ذاتية محضة ، أو ذاتية لها طابع اجتماعى . لينقل صورتها جميلة . والشعر هو الخلق الأدبى الموقع للشىء الجميل (١) . ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر . ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال . والذوق لا شأن له بالواجب الذى هو موضوع الحاسة الخلقية ، ولكن الذوق مع ذلك يشرح مواطن الجمال فى الواجب من حيث هو جميل ، ويحمل على الرذيلة من حيث هى قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية من حيث جمالها أو قبحها ، لا من حيث البرهنة (٢) عليها .

والشعر فى استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه (٣) .

ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية . وكان هذا التفريق شكلياً لا يبين عن روح الشعر ، ولهذا تحدثوا قديماً عن الشعر المنثور ، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم كما هو مصطلح عليه (٤) . وقد أصبح ينظر فى الشعر إلى تلك الحميا ، وإلى ذلك الشعور المشبوب فى التعبير عن التجربة الذاتية (٥). وفى هذا انصراف الشعر الحديث فى جوهره إلى الموضوعات الغنائية .

فالشعر التعليمى نظم لا شعر ، وكذلك الملاحم ، فهى لا تعد شعراً إلا فيما قد تحتوى عليه من بعض مقطوعات غنائية ، وكلاهما فى العصر الحديث إلحاد فى عالم الفن . أما المسرحية فهى — من حيث إنها مسرحية ليست — شعراً وجدانياً ، لأن موضوعها وطولها لا يتمشيان مع ما عليه الشعر الوجدانى ، ولكنها قد تعد شعراً فيما تدل عليه من جوانب وجدانية — بوصفها عدة مقطوعات وجدانية — دون نظر إلى وحدتها المسرحية الموضوعية ، لأن مثل هذه الوحدة تضر بوحدة الشعر الوجدانى ،

---

(١) أى الجميل جمالا فنياً لا طبيعياً . انظر هذا الكتاب ص ٣٥٥ — ٣٥٧ .

(٢) انظر : E. A. Poe : The Poetic Principle, in : Complete Tales and Poems, P. 893-894.

(٣) المرجع السابق ص ٨٩٤ ص — ٨٩٥ — وهكذا . P. Valéry : Variété, I, P. 158- — 159.

(٤) سنتحدث عن الوزن واختلاف الآراء فيه بعد قليل ، حين نتكلم فى موسيقى الشعر .

(٥) انظر : Albérés, op. cit P. 158.

كما سيأتى تفصيله حين نتحدث عن الوحدة العضوية فى التجربة الشعرية . وبهذا المعنى نعد راسين مثلا شاعراً غنائياً فى مسرحياته ، لأنه سبر فيها أغوار النفس الإنسانية ، وكشف عن منطق العواطف فيها ، على حين موليير ليس كذلك إلا فى مثل مسرحيته : « عدو المجتمع » Le misanthrope ، لأنه يعبر فيها عما يشعر به من مرارة عميقة فى نفسه لما يعانى من أدواء المجتمع . فهو شاعر فى مثل المقطوعات التى يتجلى فيها هذا الشعور فى مسرحيته (١) وهذا ما يقصدونه حين يدرسون الغنائية lyrisme لدى مؤلف مثل موليير وراسين ، ولكن فى الإطار الموضوعى ، فهى ذاتية الموضوعية .

فليس معنى التجربة الذاتية أنها مقصورة على حدود المعبر عنها ، بل هى إنسانية بطبيعتها : إذ أن جهد الشاعر منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها ، وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية ، وإلا ندت عن حدود الأدب والشعر . وهو يراها بفكره ، ويتأملها ، ويحولها إلى مادة تعبيرية ، عن جهاد وعمل ومثابرة ، لا عن مجرد استسلام للخيال والأحلام . ولهذا يرى كروتشيه أن التعبير « الذاتى » فى الشعر الغنائى « موضوعى بطبيعته » لأن الشاعر يجعل ذاته موضوعية ، وكأنه يتأملها فى مرآة . فتعبيره ذاتى فى نشأته ، ولكنه موضوعى فى عاقبة تعبيره عنه ، وهذا التعبير شخصى فى تصوير مشاعر صاحبه ، ولكنه عالمى فى صورته الشعرية . وهو بذلك محدد لا محدد معاً ، إذ أنه إنسانى عالمى فى نزعته ، على أن الشعر لا يفقد — بعد — بذلك مقومات الشخصية ، إذ الشاعر فرد فى بيئة وموقف معينين (٢) .

---

(١) انظر :

E. Rideau, op. cit. P. 104, 204 — E. A. Poe op. cit. 889-891.

وكذا :

B. Croce, op. cit. P. 59, 209-210.

(٢) انظر :

B. Croce' op. P. 8-11

هـذا مجمل لتعريف (١) الشعر ، ولا بد لنا من الوقوف قليلا لشرح عناصر هـذا التعريف ، من التجربة الشعرية ، والوحـدة ، ومسائل الصياغة الشعرية ، ومسألة الصياغة فى الشعر العربى الحديث — ثم مسألة التزام الشاعر ، وفيها نتحدث عن الشعر الخالص ، وعن الشعر لذات الشعر ، أو عن الفكر فى الشعر وعلاقته بالمجتمع .

---

(١) يقسم كروتشيه التعبير الأدبى إلى أقسام أربعة : (ا) التعبير العاطفى ، بعد إخضاع العاطفة للعمل الفنى ، بحيث تخرج من مجرد الصياح والتعجب والبكاء وكلمات التعبير المباشرة ، إذ أن هذه لا تعد من الأدب فى شىء ، وإذا وجدت فى تعبير أدبى كانت عيباً يجب التخلص منه . ويدخل فى هذا القسم القصص والمسرحيات ذات الصبغة الغنائية ، والاعترافات الشعرية واليومية كذلك . (ب) الأدب الخطابى ، وهو نفعى فى جوهره ويدخل فيه الشعر الدينى (وفى رأى كروتشيه لا يكون الشعر الدينى شعراً إلا إذا صار إنسانياً فى نزعته . فالشعر لم يتقدم بالتوراة على الرغم من صبغتها الشعرية ، لأنها دينية ، وإنما تقدم بفضل هوميروس لأن شعره إنسانى) ، ثم يدخل فى النوع الخطابى كذلك الشعر السياسى ، والقصص الهجائية ، والمسرحيات ذات القضايا العامة والملاهى كذلك . وقلما يرتفع الأدب الخطابى كله إلى الذروة الفنية . والشعر فيه منبث فى العمل الأدبى ، لا فى مقطوعة دون أخرى . فليس كروتشيه . فى ذلك — مع أولئك الذين يرون العمـل الشعرى مقطوعات متفرقة مثل بودلير ، وبول فاليرى وادجار ألان بو . (ج) أدب التسلية ، ومنه مسرحيات الرعب ، والمسرحيات المضحكة ، وشعر الحب الذى يقصد به التسلية ، والميلودرامات . والنواحى الفنية ضعيفة فى هذا النوع ، وقد يتوافر فيه بعض جوانب تعد شعرية . (د) الأدب التعليمى ، وقد يؤول بعض الناس القطع الشعرية الرفيعة لغايات تعليمية لا تتنافى مع التجربة ولكنها قد لا تكون مقصودة فى بادىء الأمر للشاعر . وهذه الأنواع « لا شعرية » ، ولكنها لا تضاد الشعر فقد تتلاقى معه على نحو ما سبق .

Cf. B. Croce, op. cit. P. 2-8 39—44, 92.

(٣)

التجــربة الشــعرية

نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصورها الشاعر حــين يفكر فى أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه . وفيها يرجع الشاعــر إلى اقتناع ذاتى ، وإخلاص فنى ، لا إلى مجرد مهارته فى صياغة القول ليعبث بالحقائق أو بجارى شعور الآخرين لينال رضاهم ، بل إنه ليغذى شاعريته « بجميع الأفــكار النبيلة ، ودواعى الإيثار التى تنبعث عن الدوافع المقدسة ، وأصول المروءة النبيلة » ، وتشف عن جمال الطبيعة والنفس (١) .

والشاعر الحق هو الذى تتضح فى نفسه تجربته ، ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيباً ، قبل أن يفكر فى الكتابة (٢) . والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا فى أدق ما يحيط بها من أحــداث العالم الخارجى ، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التى تتمثل فى النفس ، أو فى الفرد ، إزاء الأحداث التى تحيط به . بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو لأكثر الناس . وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها ، إذ أن الصورة الشعرية وما تضمنه من إيحاء أقوى تعبيراً وأثراً .

والشاعر يعبر فى تجربته عما فى نفسه من صراع داخلى ، سواء كانت تعبيراً عــن حالة من حالات نفسه هو ، أم عن موقف إنسانى عام تمثله . ولــذا كان فى طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها ، لأنه يتوقع أن يرى فيها ما يتجاوب وطبيعة التجربة التى جعلها الشاعر موضع خواطره ليجلو صورتها (٣) .

ومهما تكن التجربة عاطفية شعورية ، فإنها لا تعــزف قط عن الفكر الذى يصحبها ، وينظمها ، ويساعد على تأمل الشاعر فيها ، إذ أن التعبير الشعرى مناف —

---

(١) انظر : E. A. Poe, op. cit. P. 906-907.

(٢) انظر : E. A. poe, Trois Manifestes, trad. Par Lalou, P. 56

(٣) انظر : P. Goodman : The structure of Literature P. 3-6

كما سبق أن أشرنا — للتعبير المباشر ، ولا ينجح الشاعر فى التعبير عن تجربته حتى تصير أفكاره الذاتية موضوعية ، بأن يجعلها موضوع تأمله (١) .

والشاعر على صلة بالحقائق النفسية والكونية التى تلهمه فى تجربته . ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية ، وهـذه العناصر فى ذاتها — كل عنصر على حده — لا يتألف منها شعر ، إذ أنها ، والحالة هذه ، نثرية فى طبيعتها . ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويرية ، إذ يستعين بها على جلاء صوره تتوافرلها قوة الإيحاء والتعبير ، بحيث لا يقوى النثر على أدائها . ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان : الأفكار والخواطر المجردة ، وهـذه فى طبيعتها « شعرية » ، . ثم العملية نفسها التى تقوم على وضع هـذه الأفكار فى قوالب خاصة ، معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية ، مع مزاوجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف (٢) .

والتجربة الشعرية إفضاء بذات النفس ، بالحقيقة كما هى فى خواطر الشاعر وتفكيره ، فى إخلاص يشبهه إخلاص الصوفى لعقيدته ، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه فى تجربته (٣) . فلا يعد من التجارب الصادقة فى شيء شعر المناسبات ، لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر ، ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية ، عمادها خلق مشاعر لمجاراة شعور الآخرين ، وليس من شأن هـذا الشعر أن ينهض بالفن ، أو يكشف عن أغوار القلب الإنسانى . ولم تصـدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها ، وغاصوا فى أعماق أنفسهم يتأملون ، ويسجلون المشاعر والحقائق ، فجاءت صوراً نفسية عميقة .

وقد جعلنا محور التجربة الشعرية الصدق ، ولا بد أن نضيف إلى ما قلنا ما يزيل بعض عقبات تعترض مفهوم هـذا القول . فليس ضرورياً أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها ، بل يكفى أن يكون قد لاحظها ، وعرف بفكره عناصرها ،

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٦٠ — ٣٦١ وانظر كذلك .
Henri Brémond : la Poésie Pure, P. 91-92.

(٢) المرجع السابق صفحات ٦٢ ، ٩١ ، ٧٧ — ٧٨ ، ٩٥ — ٩٧ ، ١٤٩ — ١٥٢ .

(٣) Stephen Spender : The making of a Poem, P. 46-52.

وآمن بها ، ودبت فى نفسه حمياها . ولا بـــد أن تعينة دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير ، حتى يخلق هـــذه التجربة الشعرية التى تصورها عن قرب ، على حين لم يخض غمارها بنفسه . والشعراء مختلفون فى ذلك ، فبعضهم يجيد فيما يلحظ ويتخيل ، وبعضهم لا يجيد إلا وصف ما عاناه بنفسه (١) ، ولا ينافى الصدق أيضــاً أن يخلق الشاعر بلاداً خيالية أو عصراً خيالياً يحل فيه أحلامه (٢) .

ويجب التفريق بين شطرى شخصية الشاعر : الشعرى ، والعملى . فالشطر الأول مثالى ، يحكى فيـــه ذات نفسه كما هى ، ويصف مثله وأهدافه وآماله وآلامه ؛ والثانى عملى يتقيد فيـــه بقيود الحيـــاة كما هى من حـــوله . وليس معنى مثالية الجانب الأول أنه بعيد من الصدق ، بل هو أصدق وأسمى وأقرب إلى الدلالة على روح الشاعر من الجانب العملى . وقـــد يبـــدو بينهما من التنافى ما يضلل فى الحكم على صدق الشاعر . فقد يتغنى شعراء بعفة المرأة وطهرها ، ويذكرون أسماء نسائهم ، على حين يعانون فى الواقع — كما تشهد رسائلهم الخاصة — من خيانة هؤلاء النساء أو لا يكون الشعراء قدوات تذكر للبطولة المدنية أو الحربية ، على حين تبدو هـــذه البطولة مشبوبة فى أشعارهم ، أو يمالئون بعض الحكام أو بعض الناس ، على حين يضيقون بهم ، وينفرون منهم ، ثم يتغنون مع ذلك بالحكم المثالى الذى يريدون . ولنذكر — بهذه المناسبة — الإجابة البارعة التى تخلص بها شاعر البلاط (ولر) Waller فى رده على ملك انجلترا « شارل الثانى » ، حين ذكر له هـــذا الملك أنه لحظ أن الأناشيد التى نظمها له أقل فى المكانة الشعرية مما كان ينظمه من أجل « كرمويل » ، فقال الشاعر : « سيدى ! نحن — معشر الشعراء — ننجح فى الأوهام خيراً من نجاحنا فى الحقائق (٣) » .

والذين هم على علم بالقلب الإنسانى يحكمون بأنه من الطبيعى أن يتغنى المرء بما يريد ، وبما يعوزه ، وبما تقصر دونه قواه ووسائله . « ولذلك يخرج — من التضاد بين حياة رنقة آثمة وبين المثال المنشود — شعر اكتمل نبلا وصفاء ، لأن الشعر —

---

(١) يضرب الشاعر الإنجليزى سبندر مثلا أن يصف شاعر الرحلة إلى القطب حين يكون قد رأى الثلوج المتراكمة وشعر البرد ، وعانى الجوع ... دون حاجة إلى أن يصحب الرحلة بنفسه ، انظر :

S. Spender,. op. cit. P. 56-85

(٢) كما فى قصيدة « العملاقة » و« موسى » لألفريد دى فينى ، وسبقت الإشارة إليهما .

(٣) انظر : B. Croce, op. cit. P. 145

كما قالوا — يتولد من « الرغبة الجائعة » لا من الرغبة المشبعة التى يتولد عنها شىء ما(١)» فالشعر يمثل جانب الشاعر الفكرى المثالى لا جانبه العملى ، ومن ذلك الجانب تنشأ الأحاسيس السامية والعواطف النبيلة .

وجانب خارجى يعين على تحليل الشعر ومعرفة مدى صدقه : ذلك هو الرجوع إلى المحاكاة فى الشعر ، أى إلى الحقيقة الفنية كما هى مصورة فى شعر الشاعر من ناحية ، وكما هى معروفة فى معناها فى خارج نطاق العمل الشعرى من ناحية ثانية ، وبعبارة أخرى : ينظر إلى الصورة ونموذجها . ولكل عمل شعرى حقيقة خارجة عن نطاق العمل الشعرى ، نفسية أو كونية أو اجتماعية ، ونعد حقيقة خارجة كذلك المثال الذى يوحى به الشاعر كما هو فى المقاييس الإنسانية . فهناك محاكاة للحياة ومحاكاة للطبيعة ، ومحاكاة للعواطف ، ومحاكاة لأعمال الناس ، ومحاكاة للمثال . فالحقيقة الفنية تشبه نموذجاً ، أو إيحاء بنموذج . ومما يسأل عنه فى هذه الحال : أهى محاكاة عميقة ؟ سمت بفنها للأصل الذى حاكته ؟ هل النموذج جدير بأن يحاكى أو يصور ؟ ويمكن تصور هذا المثال أو النموذج فى الأعمال الشعرية كلها ، حتى فى أوغلها تجريداً من حيث المثال المنشود ، مع العلم بأن الأدب صورة للحياة ، وأن هذه المحاكاة لا تقصد إلى محاكاة واقع الحياة اليومية ، بل تقصد من وراء ذلك إلى غاية مثالية فى تحوير مجرى الحياة العامة ضمنا أو صراحة ، حتى ليمكن أن يقال : إن الطبيعة هى التى تحاكى الفن ، وليس الفن هو الذى يحاكى الطبيعة (٢) .

فلابد أن يتوافر فى التجربة صدق الوجدان ، فيعبر الشاعر فيها عما يجده فى نفسه ، ويؤمن به . وهنا تعرض مسائل أخرى جزئية خاصة بموضوع التجربة : إلا أن يكون جليلا عظيماً جميلا أم يمكن أن يكون شيئاً عادياً أو تافهاً أو قبيحاً ؟ ، ثم لابد أن تكون التجربة ذات دلالة اجتماعية ، أم أن ميدان الشعر هو الذات وما تشعر به من أمور خاصة بها — أولا — مهما تكن صلتها بالمجتمع أو بالطبيعة ؟

---

(١) نفس المرجع ص ١٤٤ — ١٤٩ —.

(٢) سبق أن شرحنا هذا فيما يخص المحاكاة عند أرسطو ، وإن كان أرسطو قد قصرها على المسرحيات والملاحم ، انظر هذا الكتاب ص ٤٣ وما يليها وانظر كذلك :

Paul Goodman : The Structure of Literature, P. 6-10.

الحق أننا لا نستطيع أن نخرج من نطاق الشعر التجارب التى موضوعها هين قليل القيمة ، متى استطاع الشاعر أن يضفى عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية ما ينفذ به إلى ما فيها من معان جمالية أو إنسانية . وبقوة الملكة الشعرية يستطيع الشاعر أن يجد موضوعات للتجارب الصادقة فى كل ما حوله متى خلع عليها من إحساسه ، وفاض عليها من خياله . وفى هذه لابد من قدرة شعرية تفوق المألوف لتنقل هـذه المشاهد اليومية إلى عالم الشعر بقوة الإحساس والتصوير الفنى . ولابن الرومى فى المشاهد العادية أوصاف رائعة ، لحسن تصويره الفنى لها ، مع أنها فى نفسها قليلة الشأن ، وذلك كوصفه خباز الرقاق (١) . وتندرج فى هذا النوع التجارب الهزلية التى تصور مواطن السخرية الخلقية ، كوصف ابن الرومى لمغنية قبيحة (٢) ، ومثل استهجان الشاعر المهجرى رشيد سليم الخورى لشاربيه (٣) .

وقد يكون لهذا المجون ناحية جدية ، فيما إذا أريد به السخرية من العادات والتقاليد

---

(١) فى هذه الأبيات :

ما أنس لا أنس خبازا مررت به ... يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة ... وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة ... فى لجة الماء يلقى فيه بالحجر

(ديوان ابن الرومى ، شرح كامل كيلانى ، طبعة القاهرة ١٩٢٤ جـ ٣ ، ص ٣٤١) .

(٢) فى قوله :

غنت فس القلب كل كرب ... واستوجبت منها أليم الضرب
لها فم مثل اتساع الدرب ... بقباقة كبقبقات الحب
هدارة مثل هدير النجب ... وهى على ما أظهرت من عجب
وتدعيه من شجا بحب ... وتشتكيه من رياح الجنب
نافرة الصوت خروج الضب ... حسبى بها ، أيا نديمى ، حسبى !
قد أصدأت سمعى وغمت قلبى

(ديوان ابن الرومى ، الطبعة السابقة الذكر ، جـ ١ ص ١١) (بقباقة : صوتها يشبه صوب الكوز فى الماء — الحب (بضم الحاء) : الزير — النلاب الإبل الجياد — هدارة : تردد صوتها فى حنجرتها كما يفعل البعير) .

(٣) ومما قاله فى ذلك :

قالوا : حلقت الشاربـ ... ـين ، ويا ضياع الشاربين
فأجبتهم : بل بئس ذا ... ن ، ولا رأت عيناى ذين
الشاغلين المزعجـ ... ـين ، النازلين الطالعين
أن ينزلا بلحنا فى ... أو يصعدا التطما بعينى
وإذا أردت الشرب يمـ ... ـتصان كالاسفنجتين

(الدكتور أحمد الحوفى : الفكاهة فى الأدب جـ ١ ص ٣٢٤) .

وبيان خطأ المجتمعات وبعدها عن الصواب فى إصطلاحها أحياناً على ما يدل على الجمال أو المظهر والجاه ، ولكن مثل هذه التجارب — عادة — دون التجارب الجدية الرصينة التى تبين عن جلال الفكر الإنسانى وعمقه ، كما سنمثل لشىء منها بعد قليل .

وسبق أن شرحنا الفرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، وبينا أن عرض الأمور القبيحة عرضاً فنياً — فى الشعر أو غيره من الأجناس الأدبية — لا غبار عليه متى أجيد التصوير . وقد يجلو الشاعر — فى وصفه الأشياء القبيحة — تجارب إنسانية نفيسة عميقة توحى بأسمى المعانى الخيرة النبيلة ، وتتجلى فيها العواطف الإنسانية الكبيرة ، أو صورة المأساة الإنسانية كما هى ، مما يتطلب الجهد للإصلاح أو شحذ العزائم لمواجهة الحقائق مهما تكن قاسية ، لعل ظلامها يسفر عن بارقة أمل ، أو يبعث على خوض غمارها فى شجاعة وعزم (١) .

فلا يمكن ، إذن ، أن تحدد موضوعات لتكون شعرية بطبيعتها ، وأخرى لتكون خارجة عن نطاق الشعر ، فقد ينفذ الشاعر ببصيرته ليرى — خلال ما يبدو تافهاً فى بادى الأمر — ما ينم عن مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعية ، أو يرى فيه مجالا لتصوير فنى رائع يبين عن مشاعره أو عواطفه . وإذن لا نحكم على الموضوع إلا على حسب ما عالجه الشاعر من جهة قوة التصوير ، ثم من جهة قوة المعانى وجلالها . وقد يقصر شاعر فى موضوع عظيم لضعفه ، ويجلى آخر فى موضوعات تبدو لأول نظرة ضعيفة فى شاعريتها ، على أن نلحظ ما أشرنا إليه (٢) سابقاً من أنه لابد من أن يستجيب الشاعر فى شعره إلى حافز قوى من شعور إنسانى وعاطفة جياشة ، وخيال قوى لا تصنع فيه ، ولا جرى وراء المهارة اللفظية ، وتوليد الصور المتكلفة المكرهة لمجرد إظهار البراعة . فذلك شعر الصنعة الذى تتردى فيه الآداب فى عصور انحطاطها . وإنما يطلب من الشاعر أن يرجع إلى ذات نفسه وقلبه ، بحيث يتجلى شعره أعمق من مجرد حواس ظاهـــرة وطلاء مصطنع ، فتلمح « وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسنات ، كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية (٣) » .

---

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٣٣٥ — ٣٣٧ .

(٢) انظر ص ٣٦٣ — ٣٦٤ من هذا الكتاب .

(٣) من كلام الأستاذ العقاد فى نقد شوقى فى الديوان ؛ وأنظر الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر بعد شوقى ، ١٩٥٥ ، ص ٦ .

ولا نقصد بذلك أنها أمام الشعراء سواء . فموضوع مثل خروج آدم من الجنة قد هيأ لكثير من العباقرة فرصاً شعرية لا يمكن أن تتاح لهم فى وصف نافذة مثلا ، ذلك أن الموضوع الأول ذو قيمة فنية تثير الخيال بعبارة أكثر مما يثيره الموضوع الثانى . فالذى يهيج الخيال ليس الفكرة المجردة أو الحقيقة المعزولة ، ولكن مجموع صور ومناظر وأعمال وحوادث تستدعى سابقاً الخيال الانفعالى لتنظيمها وتصويرها ، فإذا نظم شاعر فيه شعراً رديئاً كان لنا أن نقول إنه قد قعدت به موهبته الشعرية . ولا ينبغى أن نتهمه بذلك لو أنه لم يجد فى وصف محبرة مثلا . على أن الشاعر قد يحكى تجربة عميقة لا تمت بصلة كبيرة إلى عنوانهـــا ، فيكون موضوعها تعلة لذكر خواطره ، كما فعل « بودلير » مثلا فى وصف النافذة ، أو وصف طائر « الألباتروس » ، ومثل خواطر الموت والحياة والفناء فى قصيدة ميخائيل نعيمة : « إلى دودة (١) » .

وقد لا يكون موضوع الشعر شيئاً من الأشياء ، وذلك فيما إذا اختار الشاعر خرافة من الخرافات قالباً يبث فيه آراءه وخواطره الشعرية ، أو أخذ هذه الخرافة عن تقليد شعبي أو أسطورى ، ليجعل منها سدى خواطره كذلك ، وكذا إذا كانت الحكاية تاريخية ، فإنه لا يعاب عليه فى حالة ما من هذه الحالات أنه أخذها عن غيره مهما عالجها الشعراء من قبله : ولكن هل تقاس شاعريته لأحداثها ، وسبكه الفنى لمجرى هذه الأحداث ؟ أم يقتصر فى عيار شاعريته على ما يبثه فى القالب التاريخى أو الشعبى أو الأسطورى من آرائه وخواطره ؟ رأيان للنقاد ، ومن أنصار الرأى الأول تولستوى فى نقده لمسرحية « الملك لير » لشكسبير . وينبعى كروتشيه على هؤلاء خلطهم المعانى الشعرية بغير الشعرية ، وينتصر بذلك للرأى الثانى . وأرى أنه لا ينبغى فى ذلك الأخذ برأى كروتشيه ، إلا إذا انعدمت الأصالة عند الشاعر فى الترتيب الفنى لحوادثه ، كأن اعتمد فيها على تقاليد شعبية وكفى ، وإلا كان للتصرف فى أحداثها أو خلقها قيمة شعرية ، كما فى بعض مواقف « فاوست » لجوته ، وكما فى قطعة « ألفريد دى فينى » الشعرية التى عنوانها « موسى » ، فإن خلق ألفريد دى فينى لها يدل — من غير شك —

---

(١) انظر : Baudelaire : oeuvre, éd. de la Pléiade, I, p. 49, 25
وكذا ميخائيل نعيمة : همس الجفون ٧٤ — ٧٧ وكذا :
A. C. Bradley : Oxford Lectures on Poetry, London, 1950 P. 11-12.

على أصالة فى تصوير الفكرة فى الشعر (١) ، ثم كما فى قصيدة « ترجمة شيطان » للأستاذ عباس العقاد (٢) ؛ وكما فى « أرواح وأشباح » لعلى محود طه .

وكما يفهم مما أوردناه فيما سبق من معنى التجربة ، لا نرى أن نقصر التجربة على الموضوعات ذات الدلالة على المشكلات والمسائل الاجتماعية ، فللشاعر أن يستجيب للموضوعات الجمالية التى يراها ، نفسية كانت أم طبيعية أم إنسانية . ولا سبيل ، إذن ، إلى حصر موضوعات التجربة الشعرية ، على أن الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمر متعذر ، فغالباً ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى ، ثم إن المسلم به ، كما سبق أن أوضحنا ، أن كل التجارب الأدبية ذات دلالات اجتماعية من نوع ما (٣) ، ولكننا — مع هذا كله — لا نرى أن نفرض اتجاهاً اجتماعياً خاصاً على الشاعر فى تجاربه ، لأن له أن يتناول منها ما يشاء ليصور تصويراً إيحائياً فنياً ما يتناوله من تجارب ، لأنه يستجيب أولاً إلى إحساسه ووجدانه ، وهذا طبيعة عمله الفنى ، على النقيض من مؤلفى القصص والمسرحيات ، لأنهم بطبيعة عملهم ينغمسون فى مسائل المجتمع ومشكلاته . وهذه مسألة ستعود — بعد قليل — إلى تفصيل القول فيها ، ومناقشة الحجج والآراء فى المذاهب المختلفة التى تناولتها ، حين نتحدث عن قضية الالتزام فى هذا الفصل .

وحسبنا أن نورد شواهد من بعض التجارب الصادقة فى الشعر ، وما أكثرها فى القديم والحديث . فمن التجارب ذات الطابع الفكرى ، ذات الدلالة الاجتماعية العميقة ، قول الأستاذ العقاد :

صغير يطلب الكبرا   وشيخ ود لو صغرا
وخال يشتهى عملا   وذو عمل به ضجرا
ورب المال فى تعب   وفى تعب من افتقرا

---

(١) ترجمنا كثيراً من قطعة « موسى » لألفريد دى فينى ، وعلقنا عليها فى كتابنا : الرومانتيكية ، ص ٤٣ — ٤٤ ؛ وانظر كذلك :

B. Crcoe : la poésie .. p. 92-94

(٢) ديوان الأستاذ العقاد جـ ٤ ، ص ٢٣٨ .

(٣) انظر صفحات ٣٥٠ — ٣٥٤ من هذا الكتاب .

فهـل حاروا على الأقـدا ر ، أم هم حيروا القدرا ؟
شـكاة ما لهـا حـكم سوى الخصمين إن حضـرا

والشعر فى هذه التجربة لا يستوعب نواحيها ، لأن الشاعر وضح حقيقة خالدة دل عليها دلالة خاطفة بصور متقابلة ، ثم ركز حكمه تركيزاً عليها ، فالثوب الشعرى فيها يقصر عن عمق التجربة ، وإن كان يوحى بها إيحاء قوياً أصيلا . ومن التجارب ذات الطابع الفلسفى قول إيليا أبى ماضى فى قصيدته : « الطلاسم » :

جئت لا أعـلم من أين ، ولـكنى أتيت ،
ولقـد أبصرت أمامى طريقـاً فمشيت ،
وسأبقى سائراً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طـريقى ؟
لست أدرى ! ! (١)

وفيما نرى نفس الشاعر موزعة فى متاهات الألغاز الخالدة فى سر الحياة والموت ، وضلال فكرة فى هذه المتاهات التى لا يهتدى فيها إنسان بعقله . وقد جعلنا نحس بهذه المشكلات مجسمة .

على أنه إذا تغنى الشاعر بغرائز دنيا أو بعواطف مسفة ، فهل ينال ذلك من قدر التجربة ؟ لا شك ، عندنا ، فى ذلك ، إذ أننا سبق أن قلنا إن الشعرية وحدها — من خيال وموسيقى وصور — لا تكون الشعر ، ولـكن لابد فى الشعر من عناصر « لا شعرية » ، وهى الأفكار التى هى جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة والكلام . وإن يسمو الشعر بسمو الأفكار ، وتهون قيمته بانحطاطها ، حتى لدى من لا يعنون بالمضمون من كبـار دعاة الفن ، كما يفهم من كلام كروتشيه فى كتابه : « الشعر » ، فى غير موضع . ونقتصر هنا على نص واحد من نصوصه نموذجاً لمـا يفهم من كلامه فى المواضع الأخرى . يقول بندتو كروتشيه : « ليأذن لى القارىء أن أذكر سمة من سمات نتاج الشاعر الإيطالى جيوزوى كاردتشى ، أعترف بأنها تهز مشاعرى كلما تذكرتها : ذلك أنه كان يطلب من الشعراء أنفسهم أن

---

(١) إيليا أبو ماضى : الجداول ، نيويورك ، ١٩٢٧ ص ٨٩ — ٩٠ .

يزودوا بالاستسلام وبقوة الروح ، كى يتقبلوا ويتحملوا اللحظة السامية . لحظة الموت ، التى يتعالى بها الشاعر ويحببها إلى النفس ، معتدا بأنها « الخطوة التى اجتازها هوميروس اليونانى ودانته المسيحى على سواء » .

« وهذا الشعور السامى ، أو هذا الفهم المشروع للشخصية الشعرية ، لا يمكن المرء أن يحيد عنه دون أن يعتريه شىء كالضجر ، حين ينظر إلى ما آلت إليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثل الجزء الأكبر من الأدب المعاصر شعوراً وفكرة . وكذلك شأن النقاد والمؤرخين المعاصرين : إنها الرجفة المرضية للأعصاب المثارة ، وهى موضوع ميل من الميول لا يقل عنها مرضاً ، يكاد لا يختلف عن الانفعال المضطرب الذى عبر عنه القديس أنطون فى قصة الكتاب « فلوبير » ، حين رأى العملاق « كاتوبلبياس » » وهو بسبيل تمزيق أعضاء جسمه ليتغذى بها على غير وعى منه ، فقال : إن حمقه ليجتذبنى . . . . فلم تصر الشخصية محددة عن طريق نتاجها الشعرى ، بل صار الأمر على النقيض من ذلك ، إذ صار النتاج الشعرى هو المحدد بصميم الحيوانية الفردية التى غرق فيها وضاعت فيها معالمه : وحين يتحدثون عن الشعر أنبل الشعر ، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه العدوى ، وفاضت منه رائحة التقزز ، رائحة الجنس والغريزة الحيوانية المفترسة (١) » .

هذا ، ولا نقصد من وراء ذلك إلى تقييد الشاعر بالقيم الاجتماعية السائدة ، إذ قد يكون لا مبرر لها ، ولا أن نلزمه بقيم اجتماعية خاصة ، إذ أن ميدان الشعر الذات والوجدان .

وقد عرف النقد العربى القديم شيئاً من هذا التقويم فى النقد العذرى ، حين لم يعبأ هذا النقد بشعر من يتغنون بهذه الغرائز الدنيا ، لا مراعاة منه لقواعد الدين والأخلاق السائدة ، — بل مراعاة للطبع السليم من حيث هو ، ونزولا على ما يتطلبه سمو المشاعر الإنسانية ، ولكن هذا النقد العذرى كان يسير فى جانب تقليدى عاطفى على نحو ما أوضحنا من عدم تفرقته بين التجارب الشعرية (٢) وقد اتخذت قضية المضمون فى الشعر شكلا آخر سنقف عنده حين نتناول قضية الالتزام وقضية الصياغة فى الشعر العربى الحديث .

---

(١) كروتشيه : الشعر ص ١٤٦ — ١٤٧ ، وكذا ص ١١٨ — ١١٩ ، ١٢٨ — ١٢٩ .

(٢) هذا الكتاب ص ١٨٠ وهامشها ثم ص ١٨٢ — ١٨٧ .

— ٤ —

الوحـــدة العضـــوية للقصـــيدة

سبق أن تحدثنا عن الوحدة العضوية كما هى عند أرسطو ، وبيننا أن أرسطو كان لا يقصد سوى الوحدة العضوية فى المسرحيات والملاحم ، حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء « الخرافة » أو « الحكاية » ترتيباً احتمالياً أو ضرورياً . وأشرنا إلى النتائج الفنية الهامة التى ترتبت على اكتشاف أرسطو للوحدة العضوية فى المسرحيات والملاحم (١) .

ووحدة القصيدة العضوية متأثرة — إلى مدى بعيد — فى إدراكها وتطبيقها بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية . ونقصد بالوحدة العضوية فى القصيدة . وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع . وما يستلزم ذلك فى ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها . ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر .

وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلا فى منهج قصيدته ، وفى الأثر الذى يريد أن يحدثه فى سامعيه ، وفى الأجزاء التى تندرج فى إحداث هذا الأثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم فى الأفكار والصور التى يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها ، عن طريق التتابع المنطقى ، وتسلسل الأحداث أو الأفكار ، ووحدة الطابع والوقوف على المنهج على هذا النحو — قبل البدء فى النظم — يساعد على ابتكار

---

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٥٥ — ٥٦ .

الأفكار الجزئية والصور التى تساعد على توكيد الأثر المراد (١) .

ولابد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة ، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه ، ووحدة المشاعر التى تنبعث منه ، أى أنها صلة تقضى بها طبيعة الموضوع ، ووحدة الأثر الناتج عنه . . فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية فى شكل ما من الأشكال ، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلى وحالته النفسية فى وصفه الرحلة

---

(١) لا يمكن وضع طريقة معينة يتبعها الشعراء فى قصائدهم لرسم منهجها ، ولتنفيذه . وقد اكتفينا بذكر القدر العام المشترك . ويصف الشاعر الانجليزى « سبندر » أن بعض الشعراء يدركون منهجهم بجملة وفى وضوح ، على حين يحاول الآخرون محاولات عدة رسم هذا المنهج وإتمامه ، ويحورون أو يغيرون تغييرًا تامًا محاولاتهم حتى يصلوا إلى نتيجة يرضونها . والعبرة أيضاً بالنتائج التى يصلون إليها مهما طال زمن الجهد . وكلا الفريقين يضع أفكاره فى شكل ساذج أولا ، ثم يرتبها قبل أن ينظم . ولا مجال هنا لتفصيل هاتين الطريقتين وضرب أمثلة عليهما انظر .

S. Spender : The Making of a Poem, 46-52

على حين يعيب ادجار الآن بو على بعض الشعراء طريقتهم فى ترتيب الأحداث (تاريخية ومخترعة) فى بادىء الأمر ليكملوها بعد ذلك بالحوار والوصف فى الصياغة ، ويرى أن يبدأ الشاعر بتحديد الأثر الذى يريده ، ولمن يتوجه فى قصيدته ، وتحديد الطابع العام الذى يسود قصيدته من حزن وفرح ، وتشاؤم وتفاؤل . . ويرى أن هذا النهج خير طريقة لابتكار دقائق الأفكار التى تعين على الوصول إلى الهدف ، ويضرب مثلا مطولا بطريقته فى نظم قصيدته المشهورة : « الغراب » ؛ انظر :

E. A. Poe : Trois Manifestes trad. par R. Lalou P. 56-80.

قارن هذه الطرق — على ما بينها من قاسم مشترك فى ترتيب الأفكار ورسم المنهج قبل الكتابة — بما قاله ابن طباطبا فى وصف عملية الشعر على الطريقة العربية القديمة إذ يقول : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكرة نثراً ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما يقتضيه من المعانى ، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظامه ، على تفاوت بينه وبين ما قبله . فإذا أكملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها ، وسلكا جامعاً لما تشتت منها . . . ويسلك الشاعر منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغتهم ، وتصرفهم فى مكتباتهم ، فإن فصولا كفصول الرسائل ؛ فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف القيافى والنوق . . . » ولا يعدو هذا وصف القصائد القديمة كما كانت عليه ، كما سبق أن شرحنا فى القسم العربى من هذا الكتاب — (انظر : محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر ، ص ص ٥ — ٦) .

لمدح الممدوح . وكان لهذا الرباط الواهى مبرر من المبررات فى العصر الجاهلى ، ثم صار تقليدها على مر العصور . وقد شرحنا هذه الناحية فى الشعر الجاهلى ، وضربنا عليها أمثلة ، وبينا خطأ القدامى — من نقاد العرب — فى ترديدهم لكلمة الوحدة العضوية دون أن يفهموها . ولهذا لم تترك أثراً ما فى النتاج الأدبى . ولم تتناف فى خيالهم مع فهم القصيدة كما كانت عليه فى الأدب العربى قبل العصر الحديث ، على ما بين أجزائها من تنافر يتنافى والوحدة العضوية (١) فى معناها الصحيح .

تقضى هذه الوحدة استيفاء كل فكرة فى النظم فى موضعها المحدد لها من القصيدة ، قبل الانتقال إلى الفكرة التالية ، بحيث لا يصح الرجوع — بعد — إلى الفكرة الأولى فى القصيدة ، وإلا بدأ الفكر مضطرباً ، واختلت بنية القصيدة ، كما فى هذه الأبيات من رثاء أم السليك لولدها :

والمنايا رصد الفتى حيث سلك
أى شىء حسن لفتى لم يك لك ؟
كل شىء قاتل حين تلقى أجلك
طال ما قد نلت فى غير كد أملك

فإن هناك ربطا ما بين البيت الثالث والأول ، وكذلك بين الرابع والثانى ، على حين لا تبدو الصلة بين البيت الأول والثانى ، وكذلك بين الثالث والرابع . والقصيدة فى الأصل موزعة المعانى ، لا نظام لها (٢) .

وكذلك سينية شوقى الأندلسية التى مطلعها :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

فهى تسير على طريقة تقليدية محضة ، يقلد فيها شوقى البحترى ، فيصف شوقى حالته النفسية فى منفاه وموقفه ممن نفوه ، ويتحدث بعد ذلك عن حنينه لوطنه ، ثم

(١) راجع هذا الكتاب صفحات ١٩٥ — ١٩٨ .

(٢) ليس هذا سوى مثل لتفهم فكرة الوحدة فى رسم منهج القصيدة قبل كتابتها ، ومن المحتمل أن تكون قد سقطت أبيات من القصيدة فى روايتها ، وكذا يحتمل أن تكون قد وصلت إلينا غير منظمة الأبيات على حسب ما قالتها ناظمتها . انظر (أبو تمام حبيب بن أوس الطائى) : ديوان الحماسة ، جـ ١ ص ٣٨٥ — ٣٨٧ ، ٢١٥ ، ٢١٨ .

يعيب فى حلم تاريخى يتغنى فيه بمجد مصر الغابر ، ويذكر بعد ذلك ما يفعله الدهر بالممالك والعظماء . ويتخذ هذا تعلة للحديث عن الأمويين ، يصف آثارهم بعض الدويلات فى الأندلس ، وما رماهم به الدهر حتى :

ركبـوا بالبحار نعشاً ، وكانت تحت آبائهم هى العرش أمس

ثم يعود الحديث عن موقفه فى منفاه فيشكر الأندلسيين ، ويستخلص أخيراً العبرة من التاريخ ، فى بيت يلخص فيه غرضه التاريخى فى القصيدة ، وهو عرض له بحالته النفسية ، فيقول :

وإذا فاتـك التفات إلى المـا ضى ، فقد غاب عنك وجه التأسى

فنظام القصيدة تقليدى محض ، إذا تراءت فيه وحدة نفسية فلا وحدة عضوية له ، على أن فى بعض أبيات القصيدة اضطراباً فى ترتيب الأفكار ، حين يقول شوقى :

يا فؤادى ، لـكل أمر قـرار فيه يبدو وينجلى بعـد لبس
عقلت لجـة الأمـور عقـولا كانت الحوت ، طول سبح وغس
غرقت حيث لا يصاح بطاف أو غريق ، ولا يصاخ لحس
فلك يكشف الشموس نهـاراً ويسوم البـدور ليـلة وكس
ومواقيت للأمـور ، إذا مـا بلغتها الأمور صـارت لعكس
دول كالرجـال مرتهنات بقيـام من الجـدود وتعس

فالأبيات فى هذا الجزء دائرة حول معنيين أساسيين . أولهما أن للأمور مستقراً ، تتضح فيه بعد إبهام ، وكل فكر — مهما يكن عليه من الدربة — يحاول سبر غورها ، قبل استقرارها ، يغرق فى لجتها . والبيت الأول — من الأبيات المذكورة — عنوان لهذه الفكرة ، وما يليه تفصيل لها . وثانى المعنيين أن للدهر ، أو للمقادير التى تجرى فيه . سلطاناً على كل ذى سلطان من الأفراد والدول . والمعنى الأول يشرحه فى الأبيات الثلاثة الأولى ، ثم فى البيت الخامس ، والمعنى الثانى ينتظم البيت الرابع ، ثم السادس وما بعده . فهنالك لا ترتيب فى الأفكار ، إذ ينتقل الشاعر من أحد المعنيين إلى الآخر ، ثم يعود إلى الأول (١) .

---

(١) انظر : الشوقيات جـ ٢ ص ٥٤ — ٦١ وفى القصيدة مع ذلك وجوه إبداع فى الصياغة وفى الأفكار ، ولكننا ننظر إليها هنا بمقياس من مقاييس نقد الشعر الحديث .

وللوحدة العضوية أثر فى الصورة والأخيلة ، إذ تصبح كالبنيه الحية فى بناء القصيدة وإذكاء الشعور فيها . ولا تكون تقليدية تتراكم على حسب ما تملى الذاكرة ؛ أو تستوحى من مظاهر خارجية لا تمت بكبير صلة إلى التجربة ، بل لا محيد من تعاونها جميعاً لرسم الصورة العامة . ، وتقدمها فى القصيدة على حسب منهج الشاعر فى وصفه شعوره

ولنضرب مثلا هنا بقصيدة الشاعر المهجرى ميخائيل نعيمة ، وعنوانها : « أخى » . وفيها يصور حال الشرق العربى بعد الحرب العالمية الأولى ، وكيف ساقة الغرب إلى الحرب "سوق القطيع ، وتركه غارماً غير غانم ، ضحاياه وقعوا ليغنم الأجنبى ، وأحياؤه يعانون نتائج بؤس الحرب ، لا يصغى لشكواهم سيدهم فحياتهم موت ، وأولى بهم ظلام القبور من حياة لا يتذوقون فيها طعم الحبور . ونسوق هذه المقطوعات من القصيدة لنرى كيف تقدم الشاعر فى هذا التصوير العضوى الحى لتجربته ، حتى انتهى إلى خاتمة طبيعية لتصويره :

أخى ! ! إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل أركع صامتا مثلى بقلب خاشع دامى
لنبكى حظ موتانا

أخى ! ! إن عاد بعد الحرب جندى لأوطانه
وألقى جسمه المنهوك فى أحضان خلانه
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا

أخى ! ! قد تم ما لو لم نشأ نحن ما تما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عما
فلا تندب فأذن الغير لا تصغى لشكوانا

بل اتبعني لنحفر خندقا بالرفش والمعول
نواري فيه موتانا
أخي ؟ من نحن ؟ لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا ، إذا قمنا ، ردانا الخزى والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعني لنحفر خندقاً آخر
نواري فيه أحيانا

ففي المقطوعة الأولى معارضة الغرب ، في سلطانه وقوته وبطولته ، بحال الشرقيين التابعين ، ثم يتدرج في تصوير هذه الحال البائسة ، والإرادة السلبية ، حتى ينتهي إلى تصوير الأحياء في لباس الخزى والعار ، وأشرف منه لهم حفر اللحد . ونهاية القصيدة نتيجة طبيعية لتسلسل الصور التي ساقها الشاعر ، وفيها تقدمت القصيدة نحو النهاية في حركة نامية . والقصيدة تصور تجربة نفسية اجتماعية معاً . وهي — على ما فيها من أسى — إهابة بالعزائم ، واستنهاض للهمم ، وتجسيم للتبعة (١) .

هذا وقد تعتمد القصيدة على عنصر قصصي ، فإذا كان هذا العنصر تاريخياً . فلا يكفي الاقتصار على سرد الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً ، بل لابد من ترتيب بعضها على بعض في سببها وتسلسلها الطبيعي ، وإن ظل التاريخ ، بعد ذلك ، سدى على هذه الوحدة بعد ربط حوادثه كما سبق ، وشاهد ذلك قصيدة خليل مطران . في صدر ديوانه ، في رسم معركة « يينا » بين بروسيا وفرنسا ، وما كان من هزيمة بروسيا ، وتصوير حالة المهزومين النفسية في تلك الفترة تصويراً بث فيه الشاعر خواطره — الوطنية ، من خجل الأحرار من موتاهم على إقامة الأحياء منهم عبيداً لأعدائهم ، وقد دفعهم ذلك إلى الاستعداد للأخذ بالثأر . حتى فتحوا باريس عام ١٨٧٠ ، فهدأت ثائرتهم . ومطلع هذه القصيدة :

مشت الجبال بهم وسال الوادي   ومضوا مهاداً سرن فوق مهاد(٢)

(١) للنص أنظر الدكتور محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثالثة ، ١٩٥٨ ، ص ٤٧ — ٤٨ .

(٢) راجع مطلع ديوان خليل مطران الجزء الأول — وكذا : محاضرات عن خليل مطران للدكتور محمد مندور سنة ١٩٥٤ ص ٣٧ — ٤٤ .

هــذا ، والرمزيون ينتقلون أحياناً فى قصائدهم من فــكرة إلى فــكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين ، على حرصهم ، مــع ذلك ، على الوحــدة العضوية — على نحــو ما شرحنا — فى مجموع القصيدة . وإنمــا يقصِدُون بهذا النوع — من الانتقال بين بعض أفكار القصيدة — إثارة عنصر المفاجأة ، رغبة فى تقوية جانب الإيحاء . إذ أن إثارة صور مختلفة ، وتقريبها للذهن فى وقت معا . من أسباب خلق حالة نفسية خاصة ، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة . وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسى مستتر مجهول لا يمكن إلقاء الأضواء عليه إلا عن طريق الإيحاء ، وتراسل الحواس والمشاعر والصور . وبهذا تستطيع اللغة أن تدل على أعمق المشاعر فى خبــايا النفس . ومن الرمزيين من كانوا يستغرقون فى خلق أوهام فى تصوراتهم ، كى يستعينوا بها على الدلالة على هذه الحقائق النفسية دلالة عميقة بالرغم من مظهر التهويش الفكرى الذى يصفه « رامبو » : « رضت نفسى على خلق الأحــلام الوهمية البسيطة ، فكنت أرى فى جلاء مسجداً فى مكان مصنع ، وجوقــة تضرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير فى طــرق السماء ، وحجرة استقبال فى قاع بحــيرة . . . فأجد فى النهاية أن هــذا التهويش الفكرى اكتسب صفة التقديس (١) » . فوحــدة القصيدة الرمزية نفسية مليئة بالمفاجآت الإيحائية ، وليست نفسية على أساس التداعى الذى تدفع إليه حياة الشاعر الواقعية كما كانت فى الشعر العربى القديم . ولنورد من الشعر الرمزى مثالا من شعر « رامبو » ، يقول فى بيتين ترجمناهما لــه شعراً :

سأنجــو بنفسى إلى حيث أصغى   لشدو الطيــور صبحن السلافا
ولكن ، أقلبى ! ! استمع للغنا   ء من الفلك، سحراً إليك توافى

فــ« لكن » هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبغ على البيت لونا ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى فيه من تداعى المعــانى ما يغمر جوانبه جميعاً (٢) » . وقــد تأثر بهــذا المنحى الأستاذ خليل

(١) انظــر : Rimbaud : l'Alchimie du Verbe ; cf. R. m. Albéres : Bilan Littéraire du XXe Siècle, Paris 1956, p. 177.

(٢) انظر : P. Sartre : Q'Est-ce Que La Littérature, situation II, p. 86,
وقد ترجمنا البيتين ترجمة تكاد تكون حرفية .

شيبوب فى قصيدته : « الشراع » — والشراع رمز حبه ، ونوره الهادى فى لجة الحياة التى تعج بالناس والألغاز ، وخضم مبهماتها لا ساحل له . ولنقتصر على أبيات من هذه القصيدة — وهى من الشعر المطلق — يقول خليل شيبوب فى آخر هذه القصيدة :

ألا يا شراعاً فى الظلام يسير .
كهمك همى ، والحياة مسير .
ذهبت ، وما أدرى ، كزورقك الذى
أخذت به مستعجلا كل مأخذ .
أمامى آفاق الحياة بعيدة ؟
بلينا جميعاً ، وهى غـر جديدة .
أنبقى سائرين إلى الغيوب ؟ ؟
ونبقى كاظمين على اللغوب ؟ ؟
ولكن نجما فى السماء ينير .
عليه تسير ،
فكيف إليه تصير ؟
كنجمى هذا النجم يشرق زاهراً .
هى غاية أرمى إليها سائراً ،
حائراً ،
فى دجى الليالى .
ولا أبالى .
بما قد صنعن على التوالى .

قد أسودت الدنيا ، ولا نور أهتدى به ، وتولانى أسى ونزاع
حياة الورى كالبحر لا منتهى له وحبى على بحر الحياة شراع (١)

فالانتقالات النفسية المفاجئة الموحية ظاهرة فى القصيدة مع استيفائها لوحدتها العضوية فى مجموعها على طريقة الرمزيين .

---

(١) مجلة « أبولو » السنة الأولى ، عدد نوفبر سنة ١٩٣٢ ص ٢٢٧ — ٢٣٠ .

ثم إن من كبار النقاد من يضع وحدة طولية للقصيدة ، تقابل الوحدة الزمنية فى المسرحية . وهذا يستدعى أن يكون للقصيدة طول معلوم يتلاءم مع التجربة الشعرية . فإذا كانت القصيدة بالغة القصر فلن يستطاع بها نقل التجربة الشعرية إلى القارىء ، وإثارة فكره وشعوره . وإذا كانت بالغة الطول انفصمت وحدتها ، وصارت — إذا كانت من جيد الشعر — كأنها قصائد متوالية منفصلة ، متميزة فى مشاعرها وموضوعها . ويفهم من كلام « ألان بو » أن القصيدة لا ينبغى أن تقل عما دون العشرين من الأبيات ، وألا تزيد كثيراً عن مائة بيت (١) .

هذا ، وقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد فى الشعر العربى الحديث ، ومن بواكر مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب . وكان خليل مطران أول من نبه إلى أنه لم يجد فى الشعر العربى « إرتباطاً بين المعانى التى تتضمنها القصيدة الواحدة ، ولا تلاحما بين أجزائه ، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها ، وتوطد أركانها ، وربما اجتمع فى القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع فى أحد المتاحف من النفائس ، ولكن بلا صلة ولا تسلسل . وناهيك عما فى الغزل العربى من الأعراض الاتباعية التى لا تجتمع إلا لتتنافر و تتناكب فى ذهن القارىء(٢) » . وقد اتبع فى شعره المنهج الجديد ، ولخصه فى مقدمة ديوانه الذى أخرجه عام ١٨٩٠ : « هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح فى اللفظ الفصيح . ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وسفوفه عن الشعور الحر ، وتحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر »(٣).

والأستاذ العقاد أوضح منهجاً وأكثر عمقاً فى دعوته إلى الوحدة العضوية فى القصيدة ، إذ يذكر أن القصيدة « ينبغى أن تكون عملا فنياً تاماً » ، يكمل فيها

---

(١) انظر : E. A. Poe : Complete Tales and Poems, P. 889-892

وكذا : B. Croce : la Poésie .. P. 92-93

(٢) خليل مطران فى المجلة المصرية – لسنة الأولى ج ٢ (١٦ يونيه ١٩٠٠ ص ٢٢ — ٤٤) .

(٣) مقدمة خليل مطران للجزء الأول من ديوانه ص ٨ — ٩ .

تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته (١) » . والقصيدة « بنية حية ، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد ، فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه ولا تحس منه ثم بتغير فى قصد الشاعر ومعناه (٢) » .

وكان لهذه الدعوة أثر ثورى بعيد المدى فى إدراك الشعر وفى إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة ، وفى السمو بموضوعها وغايتها ، وفى صدق صورها وتآزرها جميعاً على الوصول إلى هدفها ، إذ أن الأسلوب « الذى يطلبه قارىء يكتفى بالبيت بعد البيت كأنه شىء مستقل عما قبله وبعده غير الأسلوب الذى يطلبه قارىء يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه وترقب ما بعده . فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة ، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقها الشامل لأقسامها وأبياتها . أما ذاك فليس يطلب إلا معنى على قدر البيت ، وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها « بيت قصيد » ، ولو كانت هى لغواً مبدداً لا موجب لاتساقه فى نظام . . . وقد يفى أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة ، والنظريات المتعددة ، والمعارف التى تتناول الإحساس بالتنويع والتحليل ، ولكنه لا يفى بمطالب النفوس التى تتجاوب فيها المعرفة والإحساس ، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلى المباح للجميع (٣) » .

وقد أكد هذه النتائج القيمة للوحدة العضوية المرحوم عبدالرحمن شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ، بعنوان : « فى الشعر ومذاهبه » ، وفيها يقرر أن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة ، وأنه ينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة ، وأن مثل

(١) ديوان الأستاذ العقاد (عباس محمود) ، ج ٤ ص ٤٦ .

(٢) مجلة الكتاب ، عدد أكتوبر ١٩٤٧ ص ١٥٠٦ .

(٣) هذا أعمق ما قيل فى وحدة القصيدة فى النقد العربى ، أنظر الأستاذ عباس محمود العقاد فى كلمة ختام . آخر الجزء الرابع من ديوانه ص ٣٥٢ — ٣٥٣ .

الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحـــدة القصيدة حقها مثـــل النقش الذى يجعل نصيب أجزاء الصورة التى ينقشها من الضـــوء نصيباً واحداً ، وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه ، كـــذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضـــوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير (١) .

على أنا لا نغفل هنا الإشارة إلى الفرق بين الوحدة العضوية فى القصيدة ، والوحدة العضـــوية فى الشعر المسرحى وشعر الملاحم ، فالثانية أرسخ ، ومقاييسها أوضح ، لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية أو الخرافـــة وأثر ذلك فى نفسية الأشخاص وتوالى الأحداث . فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظراً مسرحياً إلى غير مكانه ، أو جزءاً من الملحمة إلى غير موضعه ، إنهار العمل الفنى من أساسه . أما وحـــدة القصيدة فقياسها ، كما قلنا ، ترتيب أجزاء الفكرة ونمـــو الصور . ودلالة هـــذا النمو على الحركة الشعورية فى نظام منطقى عنـــد غير الرمزيين ، ونظام نفسى إيحائى عند الرمزيين .

وقـــد يكون للقصيدة عنصر قصصى تاريخى أو غير تاريخى ، وحينذاك تكون وحدتها شبيهة بوحدة المسرحية . أما إذا لم تكن ذات عنصر قصصى ، فقد تبدو بعض معالم الوحـــدة العضوية فيها غير ثابتة ، ولكنها مع ذلك مبنية على اعتبارات فنية يجب أن تلحظ فى البنيـــة العامة ، وقد تختلف هذه الملحوظات المتعلقة بالبنية العامة من وجهة نظر إلى وجهة نظر أخرى ، وتظل فى كل حالاتها دعامتها الاعتداد بالوحدة العـــامة للقصيدة . وأهم ما يجب التنبه إليه — فى اختيار التجربة نفسه — ألا تتنافر الأجزاء ، وأن تتعاون جميعها فى إحداث المراد ، وأن تتقدم القصيدة فى التصوير شيئاً فشيئاً فى حركة نامية موحية ، وألا يشرح الشاعر فكرة ثم يعود إليها أو إلى ما هـــو أوثق رباطاً بهـــا عند انتقاله منها إلى غيرها . ويتطلب كل ذلك التفكير العميق فى بنية القصيدة بوصفها وحـــدة ذات أجزاء مترابطة قبـــل البـــدء فى نظمها . وبعد ذلك قـــد تتساوى الأجزاء الواحدة فى موضعها من القصيدة أو تتقارب على حسب الوجهة النفسية للبناء العـــام فيها ، بحيث لو وضعت بعض الأجزاء

---

(١) راجع أيضا : الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ، ١٩٥٥ ، ص ٧٩ — ٨٠ .

أو الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحـدة القصيدة ، وهـذا ما يسلم به دعاة الوحـدة أنفسهم . ونضرب مثلا لمرونة معالم الوحـدة فى القصيدة بقـول ميخائيل نعيمة فى قصيدته : « أفاق القلب » .

دمـوع العين قـد جمدت وريح الفكر قـد همدت
فلـم يـاقلب . لـم يا قلـب فيـك النـار فى لهب
وكنت أظنهـا خمدت ؟
ربيـع العمر مـذ ذهبـا وريـق الحب مـذ نضبا
أفقت ، كنت يـا قلبى بـلا سمـع ولا بصر
كصخر فى الحشا رسـبا
فـكم من مـرة هجمـا عليـك الحب فانهـزما
وكم ، كم قـد جثا قلب أمامـك حامـلا أمـلا
فـراح مـزوداً ألمـا ! !
وكـم عـين لديك بـكت وكم روح إليـك شـكت
فسالت مهجـة الشـاكى وجفت دمعـة البـاكى
ورسمـا فيـك مـا تركت
إلى أن دار فى خلـدى بأنك لست من جسـدى
وأنـك طينـة لمـا يرانى الله لـم ينفـخ
بهـا من روحـه الأبـدى

فالمقطوعة الثالثة . . « فكم من مرة هجما . . . » ، والرابعة . وكم عين لديك بكت . . . » يمكن أن يتبادلا موضعها دون إضرار ما بوحـدة القصيدة . بل يبدو لنا أنهما لو تبادلا الوضع لكان ترقيا فى التصوير من الأدنى إلى الأعلى ، وهو أجود ، وذلك أن الشاعر ينص فى المقطوعة الثالثة المذكورة على صـده لهجمات الحب ، وعـدم إصغائه لقلب الحبيب ، وهذا أشد قسوة من تنكره لمطلق باك أو شاك (١) .

---

(١) ميخائيل نعيمة : همس الجفون ص ٥٢ — ٥٣ — والأمثلة على ذلك كثيرة متنوعة . فمثلا قصيدة « الطلاسم » لايليا أبو ماضى ، التى ذكرنا الفقرة الأولى منها (ص ٣٧١ من هذا الكتاب) تتوالى هكذا أبياتها :

أجديـد أم قديم أنا فى هذا الوجـود ؟
هل أنا حر طليق أم أسير فى القيود ؟
هـل أنا قائد نفسى فى حياتى أم مقـود ؟
أتمنى أننى أدرى ولكن لست أدرى ؛

ولعل هــذا هو السبب فى أن الأستاذ الدكتور مندور يفضل فى القصيدة أن يستبدل بالوحدة العضوية « التصميم الهندسى » . وفيه توزع أجزاء القصيدة وتحدد وتتطور (١) .

ولــكنا — مع ذلك — نفضل إسم الوحدة العضوية على « التصميم » ، لأن لها — على الرغم من مرونتها فى القصيدة — أثراً عظيما قيما فى إدراك وحــدة القصيدة بوصفها عملا فنياً متآزر الأجزاء فى بنيته ، هــذا إلى أثرها العظيم كذلك فى صياغة الشعر وفى الصور الأدبية فى القصيدة .

وطريقى ما طريقى ؟ أطويــل أم قصير ؟
هل أنا أصعد أم أهبط فيــه وأغور ؟
وأنا السائر فى الدرب أم الدرب تسير ؟
أم كلانا واقف والدهر يجرى ؟ لست أدرى .

(القصيدة : ايليا أبو ماضى : الجداول ص ٨٩ — ٩٠)

لو تبادلت المقطوعتان السابقتان موضعهما ما ضر ذلك بوحدة القصيدة ، بل يبدو لى أن الفقرة الأخيرة المذكورة أشد ارتباطا بالفقرة السابقة على المقطوعتين فى القصيدة ، وقد ذكرناها من قبل ص ٣٧٠ من هذا الكتاب ، إذ تنتهى هذه الفقرة بقول ايليا :

كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقى ؟ لست أدرى ؛

وهذا المعنى أوثق صلة بقوله فى الفقرة الأخيرة المذكورة هنا : « وطريقى ما طريقى ... » ونظير ذلك قصيدة الأستاذ العقاد : « نبئينى » ، وهى تجربة صادقة من تجارب القلب الإنسانى :

يا رجائى وسلوتى وعزائى	وأليفى إذا اجتوانى الأليف
نبئينى ، فلست أعلم ماذا	منك قلبى بحسنه مشغوف
كل حسن أراك أكبر منه	إن معناك تالد وطريف
لست أهواك للجمال ، وإن كا	ن جميلا ذاك المحيا العفيف
لست أهواك للذكاء ، وإن كا	ن ذكاه يذكى النهى ويشوف
لست أهواك للدلال ، وأن كا	ن ظريفا يصبو إليه الظريف
لست أهواك للخصال ، وإن رف	علينا منهن ظل وريف
لست أهواك للرشاقة والرقـ	ـة والأنس وهو شتى صنوف
أنا أهواك « أنت » أنت فلا شىء	سوى « أنت » بالفؤاد يطيف
إن حبا يا قلب ليس بمنســ	يك جمال الجميل حب ضعيف

فالقصيدة متتابعة فى قياسها حتى تنتهى إلى نتيجتها المنطقية ، ومعانيها مترابطة محكمة ؛ ولكن إذا أخرنا البيت الخامس مثلا عن السادس لم تتغير معانى القصيدة ولا وحدتها ، بل يظهر أننا لو أخرنا بيتى الذكاء والخصال إلى ما بعد البيت الثامن كانت المعانى أشد ترابطا ، لأن صلة الجمال بالدلال والرشاقة والرقة والأنس أوثق من صلته بالذكاء والخصال جملة (أنظر القصيدة ديوان الأستاذ العقاد : الجزء الرابع ص ٣١٦) .

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ، ١٩٥٨ ، ص ١٠٥ — ١٠٦ .

(٥)

صياغة الشـــعر

إذا كان العمل الأدبى — بعامة — يتوقف على الدقة فى الصياغة ، فإن أولى مميزات الشعر هى استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائة . فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية فى العصر الحديث . وذلك أن الشاعر يعتمد على ما فى قوة التعبير من إيحاء بالمعانى فى لغته التصويرية الخاصة به . وفى لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة . ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن ، وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير ، عن طريق موسيقية التعبير ، وموقعه ، وتآزر كلماته ، وأثر ذلك كله فى التصوير .

وللأسلوب الشعرى مع ذلك جانب تاريخى ، إذ أن لكل عصر ذوقه اللغـــوى والتصوير الخاص به . وقيمته الفـــكرية ، ومطالبه التى يروقه تصـــويرها . ولا يمكن فى ذلك فصـــل المضمون عن شـــكله الذى يصوغه فيه الشاعر ، كما لا يمكن فصل المعانى فى جملتها عن المـــذهب الأدبى أو المطلب الاجتماعى الخاصين بكل عصر . وعلى الرغم من ذلك . احتفظت لغة الشعر — على مر العصور — بمقومات فنية . لا زالت تنمو بفضل عبـــاقرة الشعراء والنقاد فى مختلف الآداب . وانتهت إلى العصر الحديث وأثرت فى أدبنا نحن فى صياغته ومعانيه ، كما أثرت فى فهم معنى التجربة فى الشعر كما شرحنا فيما سبق من هـــذا الفصل .

ولا ينال هذا التأثر — فى شىء — من اللغة ألفاظها وقواعدها ، فهذا ما لم يقل به أحـــد من المجددين الذين يعتد بهـــم ، فى أدبنا أو فى الآداب العالمية الأخرى . ولم يدر فى خلد هؤلاء المجددين أن ينالوا من اللغة أو يهونوا من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها . ولكنهم أفادوا من الآداب الأخرى كثيراً فى فهم معنى الشعر . وفى السمو به عن مجرد الزخرف فى الكلام أو المهارة فى الصناعة وفى اللعب بالألفاظ . ووصف الكلمات نظما ، كما اهتدوا — بما أفادوا من الثقافات العالمية — إلى ربط الشعر بالواقع فى صدق فنى وواقعى يعلو عن المعايير التقليدية التى كان يرددها الأقدمون فى عمود

الشعر (١) . ورأوا — مسترشدين فى ذلك بثقافتهم الغربية — أن الشعر وسيلة استجلاء الأسرار النفسية والكونية ، كما عرفوا الطرق الفنية السليمة للتصوير والإيحاء ، وهى ما تعنينا فى هـــذا الجزء من الفصل . فاختلاف الآداب ليس حائلا دون التأثر بالصياغة الفنية ، كمـــا أنه لا خطر من هـــذا التأثر متى اهتدت إليه العبقريات الرشيدة (٢) .

وقديما بحث النقاد فى وجوه البلاغة التى يفاد منها فى الشعر والخطابة ، وقـــد سقنا كثيراً منها فى حديثنا فى نقـــد أرسطو (٣) ، ثم النقد العربى (٤) . وقـــد عنى النقد العربى بها ، واعتمد التجديد فى الشعر على اعتبارات كانت جلها خاصة بهذه الوجوه (٥) . كما استأثر ذلك بكثير من بحوثهم التى دارت حول عمود الشعر ، ثم حول اللفظ والمعنى (٦) . وقـــد أفادوا فيها من بحوث القدماء ولكنهم قـــد أكثروا فى ذلك كله من التقسيمات والتفريعات التى ليس لها شأن فى توجيه العمل الفنى .

ونرى أن ندرس هنا الصور الأدبية فى معانيها الجمالية ، وفى صلتها بالخلق الفنى والأصالة ، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير فى العمل الأدبى بوصفه وحدة ، وإلى موقف الشاعر فى تجربته . وفى هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فنى . مصدره أصالة الكاتب فى تجربته وتعمقه فى تصويرها ، ومظهره فى الصور النابعة من داخل العمل الأدبى ، والمتآزرة معا على إبراز الفكرة فى ثوبها الشعرى :

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٥٤ — ١٦٠ .

(٢) أنظر كتابنا : الأدب المقارن ص جـ — د و ص ١١٠ — ١١٢ — وأنظر مقالا فى ذلك للأستاذ العقاد عنوانه : « معراج الشعر » فى مجلة الكتاب (أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، المجلد الرابع ، ص ٥٠٦) . وقد أقر هذا المبدأ فى عمومه بعض نقاد العرب القدامى ، يقول أبو هلال : « ومن عرف ترتيب المعانى واستعمال الألفاظ على وجوهها للغة من اللغات ، ثم انتقل إلى لغة أخرى ، تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له فى الأولى . ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التى رسمها لمن بعده من اللسان الفارسى ، فحولها إلى اللسان العربى ؟ » . ولا يعنينا من كلام أبى هلال إلا اقراره للمبدأ العام فى تأثره لغة بلغة فى نواحيها الفنية تأثراً محموداً ، وليس هنا مجال البحث فى صحة المثال الذى أتى به . أنظر : (أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ٥١) .

(٣) أنظر على الأخص الفصل الثالث والرابع من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٤) أنظر الفصل الثالث والرابع والسادس من الباب الثانى من هذا الكتاب .

(٥) أنظر الفصل الخامس من الباب الثانى من هذا الكتاب .

(٦) أنظر الفصل السادس من الباب الثانى من هذا الكتاب .

وعلينا لذلك أن نشرح — أولا — معنى الخيال وأثره فى العمل الفنى وفى الصورة الشعرية بخاصة ، وقيمة هذه الصورة فى المذاهب الأدبية ، وفى الشعر الحديث ، ثم — ثانيا — نشرح موسيقى الشعر واختلاف النظرة إليها فى القديم والحديث — مع بيان تأثرنا فى ذلك كله بشعر الغرب .

١ — الخيــــال

سبق أن تحـدثنا فى مفهوم الخيال القـديم كما كان عند أرسطو والعرب والكلاسيكيين (١) . وكان المفهوم القديم للخيال عقبة فى سبيل فهم الصورة ، وفى سبيل ميلاد الشعر الغنائى الحديث . لأن الخيال والوهم شىء واحد عند أولئك جميعاً ، ويجب الحذر منه فى الأدب ، بل وفى الأحاديث العامة لدى أصحاب الفلسفة العقلية هؤلاء . يقول لابروبير الكلاسيكى الفرنسى . « يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صبيانية ، لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها فى صواب الرأى أو قوة التميز أو السمو . فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح . وأن تكون أثراً لنفوذ بصيرتنا (٢) » ، بل كان الكلاسيكيون يرون الخيال قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان ، ويقيدون الشاعر بقيود نظرية « المحاكاة » لئلا يضل فى متاهاته .

وقد تحقق أعظم تحول فى مفهوم الخيال ، بفضل الفيلسوف الألمانى « كانت» (٣)» إذ يرى « كانت » أن الخيال أجل قوى الإنسان ، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال . « وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره (٤) .

وبعد « كانت » أتى الرومانتيكيون ثم أصحاب المذاهب الحديثة حتى اليوم ، فتبعوه فى تقدير خطر الخيال ، وفهمه فهما حديثا ، على أنه التفكير بالصور على

---

(١) هذا الكتاب ص ١٠٨ — ١٠٩ ، ١٥٢ — ١٥٤ .

(٢) La Bruyére : Les Caractères

(٣) أنظر ص ٢٨٢ وما يليها من هذا الكتاب ، وأنظر بحثا طويلا لنا فى تطور هذا المفهوم فى مجلة « المجلة » ، أغسطس عام ١٩٥٩ .

(٤) أنظر المقال السابق ، وكذا :
Martin Heidegger : Kant et Le Problème de la Métaphysique, P. 185-196.

حسب طرق فنية تختلف من مذهب فنى لمذهب فنى آخر ، على حسب ما نشرح فى هذه المذاهب .

١ — فى الرومانتيكية يعبر « وردزورث » عن التجربة الفنية أنها « فيض تلقائى للعواطف القوية » ، ولكن على أن « يثير الشاعر آثار الانفعال فى حال طمأنينة وهدوء » .

ويفرق وردزورث « بين الوهم والخيال » ، ويقرر سمو الثانى وخطر الأول . فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور ، ويسخرها لمشاعر فردية عرضية ، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التى من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة فى شكلها ولونها .

وقد كان « ورد زورث » من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة : مثلا يقول فى رسالة وجهها إلى شاعر ناشىء : « إن مشاعرك قوية ، فثق فى هذه المشاعر ، فسيستمد منها شعرك ما له من تناسق وشكل ، كما تستمد الشجرة من القوة الحيوية التى تغذيها (١) » . ويقول كوليردج فى حديثه عن شعر شكسبير : الصور فيه براهين عبقرية أصيلة ، وما ذلك إلا لأنها خاضعة فى صياغتها لسيطرة العاطفة (٢) » .

وكان من أبرز من بحث فى الخيال وأثره فى اختراع الصور فى عهد الرومانتيكيين « وردزورث » و « كوليردج » . أما وردزورث فلم يعن بالبحث فى الخيال من حيث هو بقدر ما عنى بأثره فى الصورة الفنية الشعرية . وعنده أن « الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباساً فيه تكتسى أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً ، ويسلكون مسالكهم الطريفة ، أو هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج — معاً — العناصر المتباعدة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف ، كى تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً (٣) » ، « وحين يسوق الخيال مقارنة . . فهى نوع من تصوير الحقيقة عن

---

(١) : Wordsworth : Letters, Later Years, 1,537
والمرجع السابق ص ٤٠٨ .

(٢) Coleridge : Biographia Literaria, Chap. XV., Vol-II
والمرجع السابق ص ٤١٨ — ثم قارن هذه الأقوال الرومانتيكية بنظيرتها عند الرومانتيكيين الفرنسيين ص ٥ من كتابى : الرومانتيكية .

(٣) أنظر : Wordswarth's Prose Works. ed. Grosart, III, 465 ; quoted in : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 387.

طريق المشابهة ، ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على السمه الظاهرية والشكل ، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية ثم إن الصور يؤثر بعضها فى بعض على نسق واحد . . والخيال وعى ذو سلطان ثابت الدعائم ، لا يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الموقف على عظمته . إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه (١) » . وفى هذا كله أصبح الخيال — فى مجاله الفنى — ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى ، ، على شرط أن تكون الصور التى ينتجها متسقة متآزرة ، تتآلف على تصوير الحقيقة كما يتضح من النص السالف. هذا موجز لآراء «وردزورث» فى الخيال والصورة الأدبية .

وقد تأثر « كوليردج » بفلسفة « كانت » فى تفرقته بين الحكم الجمالى والحكم العقلى ، كما أفاد كذلك منه ومن صديقه « وردزورث» فى دراسة الخيال (٢) . ويقسم « كوليردج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأولى ، والخيال الثانوى .

والخيال الأولى هو القوة الحيوية والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى . وهو علمى فى وظيفته ، ويقابل ما يدعوه «كانت » الخيال الإنتاجى . فكل إدراك علمى لابد فية من هذا النوع من الخيال .

أما الخيال الثانوى فهو صدى للخيال السابق ، ويصطحب دائماً بالوعى الإرادى، وهو يتفق مع الخيال الأول فى نوع عمله ، ولكنه يختلف عنه فى درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد (٣) . ومجاله الفن . وهذا النوع من الخيال يدعوه « كانت » الخيال الجمالى (٤) .

---

(١) وهذه الآراء يتفق فيها وردزورث مع لاعب Charles Lamb أنظر المرجع السابق ص ٣٨٧ — ٣٨٨ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٨٨ — ٣٨٩ ، ٣٩٢ — ٣٩٣ .

(٣) : Coleridge : Biograohia Literaria, Chap. XIII.

(٤) W K. Wimsatt, P. 393.

وفى الخيال الثانوى تتجلى — فى رأى كولبردج — القوة العليا على تمثيل الأشياء ، إذ أنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولى من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة . فالطبيعة — كما يراها الشاعر — رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها .

ويرى « كولبردج » ما يراه شلنج الألمانى من أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار فى الطبيعة ، فهو يحاكيها فى عمله ، ولكنه ينظم هذه الصور فى وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق فى الطبيعة : « فما فى الطبيعة من أشياء ، يتمثل فى مرآة — كل عناصر الفكر الممكنة ، وكل خطواته وطرقه السابقة على الوعى ، ومن ثم فهى سابقة على النمو الكامل العقل . وما العقل إلا البؤرة الحق التى تلتقى فيها الأشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة (١) » . وتتجلى عبقرية المرء فى أنه لا يقصر همه فى نطاق ذاته ، بل يحيا فيما هو عالمى ، لا يقتصر فى ذلك على ما ينعكس فى وجوه الأشياء من حولنا ، أو فى وجوه أندادنا ، بل يتسع فيمتد إلى ما ينعكس فى ذات نفسه على رؤية الورود والأشجار والحيوان ، حتى ما ينعكس من نفس سطوح المياه ورمال الصحراء ، حيث يجد رجل العبقرية صورة ذاته فى كل شىء ، حتى فيما يتم له عن سر الوجود (٢) » . . والفن يقتبس مادته من الطبيعة ليصور الأفكار : « فهو اللغة التصويرية للفكر ، وإنما يمتاز الفن عن الطبيعة بتوحيد جميع الأجزاء حول صورة ذهنية أو فكرية (٣) » .

ويدرك « كولردج » أصالة الشاعر فى خياله على نحو ما أدرك « شلنج » حين شرح العلاقة بين الفن والطبيعة (٤) ، يقول كولردج : « وسر العبقرية فى الفنون إنما يظهر فى إحلال هذه الصورة محلها ، مجتمعة مقيدة بحدود الفكر الإنسانى ، كى يستطاع استنتاج الأفكار العقلية من الصور التى تمت إليها بصلة ، أو إضافة

---

(١) أنظر : Coleridge : On poesy or Art, in : Biographia Literaria : II, 257-258

(٢) أنظر : Coleridge : The philosophical Lectures (1818-1819) New York, 1949, P. 179.

(٣) أنظر : Coleridge : Biographia Literaria, II, 254-255.

(٤) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 358

هذه الأفكار إليها ، وبذا تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة (١) » .

ويتضح من النصوص السابقة أنه الشاعر — عند الرومانتيكيين — يستعين على جلاء الصور فى الشعر بالطبيعة ومناظرها ، على أن يراعى صنوف التشابه التى تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر ، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية . وفى هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة فى إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية ، ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالته فى البحث عن الصور الطبيعية التى تمثل أفكاره ، وتربط ما بينها عضوياً حول موضوع (٢) واحد .

وهذه الصور — عند الرومانتيكيين — تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية ، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية ، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ، ويرون فى الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم ، وينفرون من المناظر الطبيعية التى تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم . وفى أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم (٣) :

ونذكر مثالا لهذه الصور الرومانتيكية بضعة أبيات من قصيدة : « البحيرة » للامارتين ، يقول فيها : « وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن جديدة ، نضرب فى ليل الأبد إلى غير عودة ، أفلا نستطيع أبداً — فوق محيط السنين — أن نرسى القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهى ، أيتها البحيرة . . فانظرى ! . . هأنذا آتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة ، حيث رأيتها تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبة التى كانت ستراها من جديد . وهكذا كنت تهدرين تحت هذه الصخور العميقة ، وعلى جوانب هذه الصخور كنت تتكسرين ، وهكذا كانت الريح ترمى بزبد موجاتك على أقدامها الغزيرة . ذات مساء — ألا تذكرين ؟ — كنا نسبح فى صمت ، حيث لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خرير المجاديف تضرب — فى إيقاعها — ألحان موجاتك . . أيتها البحيرة . . والصخور الصماء . . والكهوف . . والغابة

---

(١) أنظر : Coleridge : Biographia, II. 258

(٢) المرجع السابق الفصل الثامن عشر ، وكذا :
W. K. Wimsatt, op. cit. P. 398

(٣) أنظر كتابى : الرومانتيكية الباب الثانى كله وكذا الفصل الثالث من الباب الثالث .

المظلمة :. أنتن فى أمان من الزمن ، بل إنه يعيد إليكن الشباب ، فلا أقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظى — أيتها الطبيعة الجميلة ! — بذكرى هذه الليلة (١) » . ذاكم موجز ما يرى الرومانتيكيون فى الصورة الأدبية .

— أما البرناسية — وهى التى تناظر فى الشعر المذهب الواقعى أو الطبيعى فى القصة والمسرحية (٢) — فإنها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها ، ولكنها تحتم الموضوعية فى هذه الصور ، ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانتيكية التى كانت تحفل كثيراً بالفرد وبمواطن الضعف والبؤس فى اعترافاته الذاتية . لهذا دعت البرناسية إلى الوصف الموضوعى ، فهى تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات : كمناظر الطبيعة أومآثر الحضارات السابقة من أحداث وتماثيل ورسوم ، لتعرض صورها عرضاً لا تختلط بعواطف الشاعر ، كى تعبر هذه الصورة تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره ، حتى يستشفها القارىء من خلال ذلك الوصف الموضوعى . ولهذا يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة (البلاستيكية) ، ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التى يعالجونها ، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء . ويوضح ذلك ترجمة هذه الأبيات لرئيس هذه المدرسة : « لو كنت دى ليل » ، فى قصيدة له عنوانها : « البحيرة » وهو نفس الموضوع الذى طرقه « لامارتين » على طريقته الرومانتيكية فيما ترجمنا له فى الصفحتين السابقتين ، يقول « لو كنت دى ليل » : « بحيرة شاحبة ، هى البحر ، ملحظة بالحزن الدكناء ، التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنق الماء الرهيب وتقض بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، العشب الداخن ، تمور فى الهواء الثقيل أفواجاً ، على حين هناك فهود وأسود فى خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم . تأتى ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء ، تلك تسير على الأرض مدمرة تموء (٣) من الظمأ واللذة ،

---

(١) أنظر : Lamartine : Première Méditation Poétique, Méditation 10 Z

(٢) أنظر :
Marcel Braunschvig : La Littérature Francaise Contemporaine Etudiée dans le Texte, Paris 1949, P. 3-4

(٣) قد يكون المواء للنمو وفصيلتها كالفهود (أنظر فقه اللغة للثعالبى طبعة القاهرة ١٩٣٦ ص ٣١٩) كما يقال أيضا للقطط ؛ وهذا الاستعمال المزدوج به ترادف هذه الكلمة العربية فعل miauler بالفرنسية ؛ والمراد هنا المعنى الأول .

وهذه (الأسود) فى خطاها الوئيدة تزدرى أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع بين أعواد البراع المشتبكة فرس البحر البدين بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخلط الحمأ الآسن بزبد المياه . . وفوق هذه المياه الرحيبة الدكناء وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية يبدو — حائماً — نوع من صمت الموت يتمثل دائماً فى آلاف الأصوات المكبوتة (١) » . فالصور التجسمية والوصف الموضوعى ظاهران فى القصيدة ، وبخاصة إذا قارنا بخواطر « لامارتين » الذاتية فى قصيدته السابقة .

ولكن هذا التصوير التجسمى لا يقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسى بين الأشياء ، بل إن وراءه عندهم هدفاً إلى جلاء روعة فنية ، أو أفكار فلسفية ، أو مثل إنسانية ، على القارىء أن يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية (٢) . ومن بين البرناسيين « سولى برودوم » يقول من قصيدة له عنوانها : « المجردة » : « قلت للنجوم ذات مساء : أنتن لا تبدو عليكن سعادة ومضاتكن فى اللانهائى من الظلام البهيم ، فيها صنوف إشفاق أليم ، وأحسب أن فى السماء حداداً تقيمه ، منكن ، عذارى فى حللهن البيض ، يحملن شموعاً تعجز العد ، وقد انتظمن فى السير واهنات . أفأنتن فى حرم الصلاة أبدا ؟ أم هل أنتن نجوم جريحة ؟ فتلك التى تذرفن دموع من الضوء ، وليست بأشعة . . فى مآقيكن دموع بيض تتألق . .

« فأجابتنى النجوم : نحن نعانى الوحدة .. فكل نجمة — منا — جدنائية من أخوات تحسبهن ، أنت جارات لها ، فضوءها الحانى الرقيق رهين وطنها ، حيث لاشهود ترمقه ، ثم يخبو أوار سعيرها الحبيس على مرأى السموات المستخفة بها . وحينذاك أجبت النجوم قائلا : لقد فهمت قولكن .. فأنتن شبيهات الأرواح ، إذ هى مثلكن : كل روح تتألق بعيدة من أخوات يحسبن قريبات منها ، ثم تحترق رهينة عزلتها الأبدية ، وتغوص فى صمت فى جوف الظلام (٣) » .

---

(١) Leconte de Lisle : Derniers Poèmes Paris, 1924, P. 70-71.

(٢) أنظر المرجع السابق ص ٢٢٤ — ٢٣٥ ؛ وكذا :

Francis Vincent : les Parnassiens, l'Esthétique de l'Ecole, P. 53-67.

(٣) أنظر :

Sully Prudhomme : les Solitudes ; in ; M. Braunschvig, op. cit. P. 22-23

وقد كانت فكرة عزلة الإنسان بروحه ، فى العالم ووسط الناس ، فكرة حبيبة لدى الشاعر ، فهو يصورها فى صور مختلفة ديوانه الذى عنوانه : « خلوات » .

فالصور تتوالى تجسيمية نظرية كألوان اللوحات في الرسم ، وكأجزاء التمثال ، وينفذ الشاعر من ورائها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته في موضوعه .

٣ — وقد رأت الرمزية — وهي المذهب الإيحائي — أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المرئية ، وأنهم — على الرغم من لوحاتهم الرائعة في الشعر — يقتصرون على الحسيات ، والتجسيمات ، فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة . ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية ، على أن يتجاوزها الشاعر ، ليعبر عن أثرها العميق في النفس ، في البعيد من المناطق اللاشعورية ، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس ، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس . وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير (١) . فالصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هي عند البارناسيين ، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني ، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها :

ويرى الرمزيون أنه — كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور — على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تغنى بها اللغة الوجدانية ، كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه .

ومن هذه الوسائل « تراسل الحواس » ، أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما ، وتصبح المرئيات عاطرة .. وذلك أن اللغة — في أصلها — رموز أصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة . والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد . فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة . وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ، ليصير ، فكرة أو شعوراً ، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل . وممن دعا إلى الاستعانة بتراسل الحواس ، لكمال التعبير بالصور ، الشاعر الفرنسي بودلير (٢) في قصيدته التي عنوانها : « تراسل » ، وفيها يقول : « الطبيعة معبد ذو

---

(١) قارنة بفلسفة بندتو كروتشيه في الحدس وصلته بالعالم الخارجي ص ٢٩٠ — ٢٩١ من هذا الكتاب .

(٢) لآرائه في الأدب والشعر أنظر ص ٢٨٤ — ٢٨٧ من هذا الكتاب .

دعائم حية ، وأحيانا تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها فى غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة . وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كأنها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل أو كالضوء (١) » . وتحول صفات الحواس وصورها بعضها إلى بعض يجعل العالم الواقعى مثاليا صوريا مختلطا تتجاوز فيه الحقائق مع الخيالات والأحلام ، وهو ما أشرنا إلى أسسه الأولى عند « إدجاربو » من قبل (٢) » .

ويتبع الوسيلة السابقة وسيلة رمزية أخرى : هى إضفاء شىء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية ، بحيث تتحدد بعض معالمها ، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية . فلا ينبغى تسمية الشىء فى وضوح ، لأن فى التسمية قضاء على معظم مافيه من متعة ، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما فى الشىء من دقائق يوحى بها هذا الغموض . على أنه يجب أن يكون غموضا يشف عن دلالته بالتأمل ، لئلا تصير الصورة لغزا من الألغاز . وهذا ما يعبر عنه الشاعر « فرلين » فى قوله : « أحب شىء إلىّ هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللامحدد (٣) » . ثم إن الأهمية الأولى للظلال لا للألوان « كما تتراءى العيون الساحرة من خلف النقاب (٤) .

والرمزيون يكرهون فى الصورة اللهجة البيانية الخطابية ، بوسائلها التقليدية من سخرية أو تهويل ، لأنهم إنما يريدون التعمق فى تصوير المعانى العصية المتوارية فى خفايا النفس (٥) .

ثم هم يحتمون لذلك ضرورة الإيقاع ، وهو أقوى طرق الإيحاء (٦) . وسنتحدث عنه حين نكون بسبيل شرح موسيقى الشعر بعد قليل :

هذا إلى أن الرمزيين يعنون بصياغة الصور المهمومة المشوبة بالغموض ، ويتأنقون فى اختيار الألفاظ المشعة المصورة ، بحيث توحى اللفظة فى موقعها وقرائنها بأجواء

---

(١) أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، ص ٤٠٩ — ٤١٠ والمراجع المبينة به .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٣٨٦ — ٣٨٧ .

(٣) أنظر : Anthology ... P. 578.

Verlaine : Art Poétique, in ; Jadis et Naguére ; cf. A. Gide :

(٤) نفس الموضع السابق .

(٥) نفس المرجع ص ٥٧٩ .

(٦) لهذا أصل فى نقد إدجار ألان بو ، أنظر هذا الكتاب ص ٣٨٦ — ٣٨٧ .

نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه ، وتفيد ما لا تفيد فى أصلها الوضعى النفعى ، فتصبح كلمة « الغروب » — مثلا — مبعثا لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية كمصرع « الشمس الدامى » ، و « الألوان الغاربة الهاربة » ، والشعور بالزوال ، والانقباض ، وانطماس معالم الحياة ، وإثارة الشكوك وما إليها (١) .

وفى هذا كله لا يصير الشعر شعراً بعناصره الفكرية واللغوية التى هى عناصر غير صالحة أو ثانوية فيما يرون ، وإنما يكون شعراً بعناصره الخالصة ودلالته الإيحائية المستسرة المبهمة التى تشف عن أجواء نفسية غريبة لا سبيل إلى التعبير عنها باللغة وحدها ، كما سنفصل ذلك بعض التفصيل حين نتحدث عن قضية الشعر الخالص فى هذا الفصل . فالشعر الرمزى شعر مجنح يحلق فى أجواء نفسية لا عهد للغة بها .

ونضرب مثلا للصور الرمزية ببعض أبيات فى قصيدة من قصائد « رامبو » وعنوانها « السفينة (٢) السكرى » ، يقول فيها يعنى نفسه على لسان السفينة : « حين هبطت من الأنهار (٣) الرتيبة الهادئة لم أعد أشعر بالبحارة يجروننى .. فى الهدير الجياش للأمواج — بين مد وجزر — جريت . . قد باركت العاصفة يقظاتى (٤) البحرية . وأخف من السداد ، رقصت على الأمواج التى يسمونها الطاوية الأبدية للضحايا ، عشر ليال دون أن آسف على عيون الفوانيس الكبيرة الحمقاء (٥) .. ومنذ ذلك الحين استحممت فى قصيدة (٦) البحر ، منقوعة (٧) فى ذوب من نجوم لبنية ، أمخر مجرى سماوياً أخضر ، حيث يطفو شىء شاحب فى نشوة ، غائب فى تأمله (٨) ، هو غريق أحيانا يهبط .

---

(١) أنظر : أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٨٨ — ٩٠ ،
A. gide : Anthologie ... P. 600-603

(٢) هى قصيدة شاب فى السابعة عشر من عمره ، لم يكن قد رأى البحر ، ولكن قرأ عنه ، أنظر :
Abry, Bernès, Crouset et Leger : Les Grands Ecrivains de France Illustrés, XIXes, P., 1847.

(٣) هنا مقابلة رمزية بين الأنهار الوديعة الرتيبة رمز الحقائق المألوفة لسواد الناس وبين البحار الصاخبة المضطربة رمز المجهول الذى يغوص الشاعر فى خباياه .

(٤) mes éveils maritimes يقصد ميلاده الجديد فى حياة البحار ، وانطلاقه فى خبايا المجهول .

(٥) يقصد المناورا ن التى كانت ترى على أرصفة الموانى ، ويريد منها المعالم الناقصة التى ترشد للحقيقة فى عالم الناس .

(٦) هنا تشبيه ينقل معنى البحر إلى رمز .

(٧) حال من الفاعل فى « استحممت » .

(٨) صفات للغريق تظهره فى مظهر السعيد المستغرق فى تأمله ، وهو تصوير لايحاء غير محدد ، مقصود من الشاعر .

وفجأة تختصب ألوان الزرقة بضروب من الانتشاء ، وبإيقاعات بطيئة تحت بريق النهار القانى ، هى أقوى أثراً من الخمر ، وأرحب من ألحان القيثارة ، حيث تختمر مذاقات الحب المرة الصهباء (١) .. ولكنى حقا طالما بكيت ، فالأسحار عصيبة أليمة ، وكل قمر شرس ، وكل شمس مرة المذاق (٢) .. آه فلتنفجر منى القاعدة !! . آه !! فلأذهب إلى غور البحر (٣) .. » .

فالسفينة السكرى هى الشاعر نفسه ، وهى سكرى بالحرية ، وبالمجهول على أثر توديع الواقع البغيض . فقد ضاق « رامبو » — على حداثته — بالتجارب الإنسانية الواقعية والاجتماعية ، فهو يترك الناس إلى بحار مغامراته فى المجهول ، غير آس على عيون فوانيس الموانى فى حياة الناس ، ويرحل يخوض ملحمة المصير فى مناطق لم يخضها أحد ، ويراها بخياله كأنما عبرها . ويصور باطن وجوده المظلم المعذب ، وأمواج أحلامه ، ورغباته المختلطة ، ورؤاه الغريبة ، ونشواته المروعة . فالسفينة الضاربة فى البحر ليست سوى نفسه أطلق لها العنان . والقصيدة أغنية خلوته السامية ، وهى خلوة الإنسان الطموح ، يهرب فيها إلى مناطق التفكير العليا التى لا يفصح عنها شىء ، فلا نستطيع أن نحدد كل التحديد ما يريده ، ولا أن نفهمه كل الفهم ، ولكنه يثير شعوراً غامضاً رهيباً يجعله هو موضع إعجابنا فى رحلته النفسية الخطيرة .

وفى الحق لم يخترع الرمزيون وسائل الإيحاء كلها فى الآداب الأوروبية ، فقد كان كثير منها متفرقاً منثوراً فى آداب من قبلهم ، كما يعترفون هم بذلك ، ولكنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وفلسفوها على حسب آرائهم فى الصورة وفى موضوع الشعر . وقد أثروا أبلغ الأثر فى الآداب الأوروبية والعالمية بهذه الوسائل الإيحائية . وقد تأثر الشعر العربى الحديث تأثراً عميقاً بمختلف اتجاهاتهم ، وسنشرح ذلك التأثر — فيما بعد — فيما يخص موسيقى الشعر . وسبق أن ضربنا مثلا للقصيدة الرمزية بقصيدة « الشراع » ،

---

(١) اضطراب ظاهرى فى التصوير مقصود فنيا من الشاعر تتراسل فيه الحواس ، وتختلط فيه الألوان . (الزرقة بتوهج أشعة الشمس الحمراء وانعكاسها على سطح الأمواج) بالمذاقات المرة لماء المحيط وللحب ، وتصبح النشوة والإيقاعات ذات الوان .

(٢) تشخيص له دلالة عاطفية ، وفى العبارات تراسل الحواس أيضاً .

(٣) للنص الذى نقلنا عنه أنظر :

A. Gide : Anthologie .. P. 600-603

للأستاذ خليل شيبوب (١) ، وإليك مثلا آخر من قول « أديب مظهر » فى قصيدته « نشيد السكون » :

أعد على نفسى نشيد السكون حلوا كسر النسيم الأسود
واستبدل الأنات بالأدمع وأسمع عزيف اليأس فى أضلعى
واستبقنى بالله يا منشدى
فالميل سكران ، وأنفاسه تلفح أجفانى ، وأحلامى
تنساب حولى زفرة زفرة حاملة أكفان أيامى
بالله هلا نغم قاتم على بقايا الوتر الدامى ؟ ! (٢)

فالصور — فى تلك القصيدة — تتمثل فيها الحركة المهومة التى تبدأ من معطيات الحواس لترددها معالم تجريدية نفسية ، ويتمثل فيها كذلك تجاوب الحواس وتراسلها بإضفاء الألوان على المشمومات والمسموعات ، ثم فيها تشخيص التجريديات وتضافرها على تصوير الشعور العام بالأسى العميق ، مع استطابة هذا الأسى فى ظلام الأحلام المحتضرة ، كأنما يضوع شذاها وهى تحترق ، على أن فى المقطوعة الأولى — من القصيدة السابقة — ضعفا فى الصياغة ، لأن لها طابعا خطابيا يأباه الرمزيون ، وكذا فى البيت الأخير من نفس القصيدة ، مما يضعف من الانطواء الذاتى والغوص فى أعماق النفس . فالأبيات السابقة — فيما نرى — رمزية فى مظهرها ، وأثر الرمزية فيها لا شك فيه ، ولكنها تفقد روح الرمزية وعمقها .

٤ — ومذهب السريالية — أو مذهب ما فوق الحقيقة — يعنى بالصور الشعرية ذات الدلالة النفسية . وهو — من أجل ذلك — يشبه بعض الشبه مذهب الرمزيين ، وقد أعجب كثير من السرياليين بصور لشعراء رمزيين .

وترى السريالية فى الصورة العنصر الجوهرى للشعر (٣) . والصور من نتاج الخيال . وفى هذا الخيال على الشاعر أن يثق بالإلهام ويستسلم له ، بحيث يستقبل هذه

(١) أنظر ص ٣٧٦ — ٣٧٧ من هذا الكتاب .
(٢) الأستاذ صلاح لبكى : لبنان الشاعر ، ص ١٧٤ طبعة بيروت ١٩٥٤ .
(٣) أنظر :
Gaëtan Picon : Panorama des Idées Contemporaines ; Paris, 1957, P. 405-406

الصور التى تنبع من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكرة المحض عن طريق الشعور (١). « والخيال الجميل لا يحتوى على حل المسائل ، ولكنه صورة المسألة التى لا تستطيع المعارف الإنسانية أن تتجاوزها ... وفيه البرهان على أن شيئا ينجلى ويتألق فى أحلك الظروف وأفدحها ليأخذ الطريق على اليأس (٢) » وبجمال الصور يتيسر للمرء أن يملأ فراغاً فى وجوده لا سبيل إلى الاستعاضة عنه إلا بالشعر ، وما أشبهه بالعقيدة ، يقوى شعور المرء بالحاجة إليها كلما ساءت أحوال وجوده ، « ولذا كان تذوق الناس للشعر أقوى وأعظم فى أيام الحرب (٣) . وعلى الشاعر أن يبحث عن الوسيلة التى يتوصل بها إلى « نقطة تلاقى حلمه الشعرى بالحقيقة ، وإلى جلاء الصلة بين فكره والواقع ، ليوحى فى شعره بالحقيقة المطلقة (٤) » .

وفى الصور الشعرية تتمثل هذه الوسيلة ، إذ بفضلها يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التى تصل ما بين الأشياء والفكر ، وما بين المحسوس والعاطفة ، وما بين المادة والحلم أو الخيال الذى يتجاوزها . والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلا أو كثيراً . وفى عالم الحس أشياء ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور . والشاعر هو الذى يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل . « وخاصة الصور القوية أنها تتولد من من تقريب الشاعر — تقريباً تلقائياً — بين حقيقتين جد متباعدتين ، يقف عليهما بفكره وخياله . فإذا كانت الحواس وحدها هى التى تجيز الصور الشعرية وتستحسنها ، فإن هذه الصور لا قيمة شعرية لها » ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت فى نطاق الحواس . وذلك مثل تشبيه الخد الوردى بالتفاح ، فإن المرء لا يكون شاعراً إذا لحظ

---

(١) هو ما يسميه أندرية بريتون « الكتابة الآلية » ، ولكن أتباعه تحللوا من حرفية قوله بحيث صاروا يبحثون عن تنظيم صورهم نفسياً عن طريق الفكر ، المرجع السابق ص ٤٠٥ ، ٤١٠ .

(٢) أنظر :

Ferdinand Alquié : La Philosophie du Surrialisme, Paris 1953-P. 194-195

(٣) المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٤) أنظر :

Pierre Reverdy : Circonstance de la Poésie, Article publié dans : Revue de l'Arche, N. 12, Nov. 1946 of. Cahiers du Sud. Tome XI, février, 1955.

و « بيير ريفر دى » يتفق فى أكثر آرائه مع الناضجين من السيرياليين أنظر :

G. Picon : Panorarma de la Nouv. Litt. Franc. P. 152-153 :

هذا الشبه ، لأنه لا دلالة له على سوى الاستعاضة الحسية التى يستعان فيها — عادة — بأداة التشبيه (١) .

ويحذر « أندريه بريتون » — صاحب هذا المذهب — من التكلف فى صياغةالصور ، مما يضر بالأصالة ، ويقضى على الدلالة اللاشعورية للصور ، وهى التى يحرص عليها السرياليون . وفى هذا يفترقون افتراقاً جوهرياً عن الرمزيين . ولذا يقول « بريتون » : « الصور الأدبية السريالية تشبه تلك التى تمر فى خيال السكران ، تأتيه تلقائيا ، وتفرض نفسها عليها قسراً ، فلا يستطيع عنها حولا ... ويقتنع العقل — إبتداء — بحقيقتها العظيمة القيمة ، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد فى معرفته . وتبدو الصور فى مجراها الطبيعى الذى يصيب المرء منه ما يشبه الدوار ، كأنها عجلة قيادة الفكر (٢) » . وذلك أن السريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق فى هذه الصور ، لأن المنطق ، كالعلم ، يقف عند حدود ظواهر الأشياء ، ولا يكشف عن حالات النفس ، ولذا تريد السريالية أن يكشف الشاعر بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحالمة ، وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى ، لها ظاهر ولكن لابد من تأويله بباطن يشف هو عنه ، ولذا فهى تكشف أحيانا عن الصور الغامضة للنفس فى دقتها وسذاجتها . ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور ، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور ، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك . ولهذا يرى أندريه بريتون أن « أقوى الصور هى الصور التحكمية التى يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة عملية (٣) » ، وفى هذه الصور تتقارب الحقائق البعيدة كل البعد ، وبهذا التقارب تتوزع المشاعر حتى تترك المرء فى شبه حلم ، ولكن من وراء هذا التوزع تبدو وحدة الفكر المتفرقة وراء الصور المادية الحسية المتواردة على فكرة واحدة .

وقد صور بول إلوار P. Eluard حبه فى صورة تسامى فيها بحبيبته ، ووحد بينها وبين الحقيقة المجردة ، يقول : « حين كنت فتى ، فتحت ذراعى لأستقبل الصفاء ،

---

(١) فى هذا يتفق « بيير ريفردى » (مجلة Arche السابقة ص ٢٧٦) مع أندريه بريتون أنظر :
A. Breton : Manifeste du Surréalisme, Paris 1924, in : G. Picon : Panorama des Idées Contemporaines, P. 407.

(٢) أنظر : J. Paulhan : Clef de la Poésie, Paris 1945. P. 78.

(٣) أنظر : Ph. Van Tieghem : Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France, P. 290, 292, 294.

ولم يكن هذا الصفاء سوى رفرفة أجنحة فى سماء خلودى ، لم يكن سوى خفقان قلب ، حبيب يخفق فى صدر تملكه الحب . وحينذاك بقيت فى الأعلى ، لا أستطيع الوقوع » — ولكن هذا التطابق بين الحب والتسامى المطلق له أثر مضاد من الناحية الخلقية . وهو عزلة الإنسان ، وهذه العزلة نفسها لا سبيل بعده من التسامى الإنسانى الرائع الذى ينشده ، وفى هذا لا يكون هذا التسامى سوى هجسة أوحت بها لحظة عابرة من لحظات الوجود كأنها الحلم (١) .

والصور السيريالية يعبر عنها بجمل لا ترتبط بسوى الموضوع ، ولا يعبأ فيها بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله .

وأقوى الصور عندهم هى الصور التحكمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها ، وتربط ما بين الأشياء البعيدة ربطاً يحدث هزة فى العقل والحس معا . فمن ذلك هذه الصور السيريالية التى عنوانها « الغدارة ذات الذوائب البيض » : « عقد من ماس لا يستطاع العثور له على قفل ، ولا يتوقف وجوده على انتظام فى خيط هذا هو اليأس ... واليأس فى جملته لا يخطر له . الحشد من الأشجار يؤلف غابة . والحشد من النجوم يؤخر الليل طولا . فينقص الأيام يوما ، وحشد من هذه الأيام الناقصة تتألف منه حياة كاملة (٢) » .

وهم يعجبون كذلك بالصور التى تتراسل فيها الحواس والمدركات معاً ، ويمثل « أندريه بريتون » لذلك يقول الشاعر « ريفردى » : « فى الجدول الرقراق أغنية تنساب » .

ويعجبون كذلك بالصور التى تدل على سذاجة كالطفولة الخالصة ، لأنها تكشف برهة عن الفطرة التى تشف عن حالة لاشعورية أولية ، كما فى قول أحد شعرائهم : « فى الغابة المضطرمة بنيران الصواعق كانت لحوم السباع طازجة (٣) » . وفى هذا

---

(١) Yves Duplessis : Le Surréalisme, Paris 1958, P. 49-62.

(٢) المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٣) قريب من هذا المثال فى سذاجة التصوير وطفولته تساؤل جميل صدقى الزهاوى عن النجوم .

أهن مــن بنــات الليل أم من الربائب ؟

ولهذه الأسئلة وكثير غيرها انظر :

A. Breton : Manifeste du Surréalisme, in : G. Picon ; Panorama des Idées Contemporaine, P. 407-409.

التصور الساذج نحس إحساساً عابراً بشعور الطفولة البرىء الذى يدفعنا إلى الرجوع إلى أنفسنا ، إلى الحياة الحق التى تشفى المرء من ضلال الأوضاع الملتوية غير الفطرية .

والسرياليون يرون فى أقوال « فرويد » ما يعزز مزاعمهم ، مثلا يقول فرويد : « إن شعراءنا هم أساتذتنا فى معرفة النفس ، ... ذلك أنهم يصدرون عن منابع عصبية لا يتيسر إخضاعها للعلم ، ... فعن طريقهم نستطيع أن نحل الإنسان محله الحق من هذا العالم ... » . وفى هذا تكون الصور الشعرية تجربة نفسية يعيشها المرء وتكشف عن باطنه الخبىء .

٥ — المدرسة النفسية فى الأدب : لا نقصد هنا المدرسة النفسية على طريقة « سانت بوف » ومن أساءوا اتباعه من اتخاذ الأدب مجرد مرآة للدلالة على نفسية صاحبه ، وإن كانت تمت بصلة لهذه المدرسة النفسانية من حيث الوجهة العامة . ولكننا نقصد هنا إلى المدرسة الإيحائية التى أفادت من اللاشعور فى اتجاهات فنية إيحائية خاصة .

وقد أوجزنا القول من قبل فى قيمة الصور الأدبية من ناحية دلالتها على اللاشعور وعلى الرغبات المكبوتة الفردية واللاوعى الاجتماعى ، وذكرنا أن مجرد الدلالة على العقد النفسية أمر خارج عن نطاق الأدب ، وإنما يهمنا فى الأدب بيان قدرة الشاعر على تحويل هذه الصور الذاتية الفردية من عالم اللاشعور المكبوت إلى صور إنسانية عامة فى عالم الشعور ، مع لأدلة ذلك على صدق الشاعر فى تصويره ، ثم بيان أسباب استجابة جمهور الشاعر له ». فيما إذا دل على رغبات مكبوتة جماعية لأمته أو للإنسانية جمعاء (١) .

فالكبت العاطفى — كما يرى فرويد — يقع المرء منه فيما يشبه الحصار ، ويتبعه أن الذات تدافع عن نفسها للخروج من هذا الحصار ، فتبذل جهداً من شأنه أن يضعف الذات ويوهن قواها ، ولكن الكبت — فى منطقة اللاشعور — قد يبحث عما يعوض الذات ، بأعمال تؤكد بها هذه الذات نفسها ، وتنفس عن نفسها بهذا التعويض ، وبه يقل أثر الكبت أو يمحى . والفنان والشاعر يستطيع كلاهما أن يحول هذه الطاقة المكبوتة

(١) نفس المرجع السابق ص ٤١٠ ، ثم ٣٧٧ — ٣٧٩ من هذا الكتاب .

إلى عمل فنى أو أدبى يتسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسى (١) ، فيتحقق التطهير الذاتى فى عمل فنى اجتماعى بطبيعته (٢) .

فإذا طبقنا ذلك على تجربة قيس (٣) بن الملوح على حسب ماورد إلينا من شعره ، نجده قد حاول الاستعاضة عن حرمانه من ليلى ، وذلك بوصف جمال الطبيعة ، وبخاصة جمال الظباء فى شعره ، وقد أدرك ذلك بفطرته حين قال :

فما أشرف الأيقاع إلا صبابه ۞ ولا أنشد الأشعار إلا تداويا (٤)

ولأجل هذا التداوى والتنفيس كان قيس مولعا بالتأمل فى جمال الظباء ، وبوصف هذا التأمل فى شعره ، وبفك الظباء من إسارها حين تقع فى شراك الصيد ، وبحمايتها من اعتداء الحيوان عليها . ولنأخذ نموذجا لذلك من أشعار له كثيرة فى نفس الموضوع :

أيا شبه ليلى لا تراعى ، فإننى ۞ لك اليوم من وحشية لصديق
ويا شبه ليلى ، لو تلبثت ساعة ۞ لعل فؤادى من جواه يفيق
تفر وقد أطلقتها من وثاقها ۞ فأنت لليلى — لو علمت — طليق
فعيناك عيناها ، وجيدك جيدها ۞ ولكن عظم الساق منك دقيق (٥)

فإذا انتقلنا — فى ضوء هذه الحقائق — إلى قول قيس نفسه :

أبى الله أن تبقى لحى بشاشة ۞ فصبرا على ماشاءه الله لى صبرا
رأيت غزالا يرتعى وسط روضة ۞ فقلت : أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فيا ظبى كل رغدا هنيئا ولا تخف ۞ فإنك لى جار ، ولا ترهب الدهرا
وعندى لكم حصن حصين ، وصارم ۞ حسام إذا أعملته أحسن الهبرا

---

(١) أنظر : S. Freud : Ma Vie et la Psychanalyse, in : C. Picon Panorama des Idées Contemporaines , P. 125-129, 129-130.

(٢) قارنه بما سبق أن ذكرنا ص ٧٢ — ٧٥ ، ٣٦٥ ، ٣٣٦ ، ٣٤٨ من هذا الكتاب .

(٣) سواء لدينا كان هذا الإسم تاريخنا أم استتر وراءه أحد المحبين من شعراء العرب وقد بحثنا مشكلة وجوده واستدللنا عليه بحجج جديدة فى كتابنا : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، أنظر مقدمة ذلك الكتاب ثم الفصل الثانى من الباب الأول .

(٤) الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية ، حـ ٢ ص ٩٣ .

(٥) المرجع السابق ص ٨٢ — ذيل الأمالى والنوادر لأبى على القالى ص ٦٣ .

فما راعنى إلا وذئب إقد إنتحى ... فأغلق فى أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمى فى كتوم غمزتها ... فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظى قتله وشفى جوى ... بقلبى ، إن الحر قد يدرك الوترا (١)

نرى أن قيساً نقل — فى هذا المشهد الصحراوى من شعره — صورة نفسية لمأساته هو فليس الغزال سوى ليلى التى كان يحرص كل الحرص على أن تعيش معه وبجانبه ، لا ترهب الدهر فى كنفه ورعايته ، ينعم هو بوصالها غير المشوب فى عيش رغد هنىء ، وتعتز هى بفروسيته وشجاعته . وليس هذا الذئب هو وحش الصحراء ، ولكنه — لا شعورياً — ورد غريمه الذى افترس أعز أمانيه ، وترك فى نفسه وتراً لا يشفى ، يتطلع أبد الدهر إلى إدراكه .

ولهذا يجد قيس الراحة بقتل الحيوان ، وبرؤية سهمه يغوص فى مهجته وقلبه ، ففى النكال به شفاء جوى حبيس يتجاوز مجرد صيد ذئب فى الصحراء ، ثم يعود قيس فيؤكد هذا الوتر الذى يقض مضجعه ويمنى نفسه دائما بنيله ، لأنه حر كريم أصيب بما ينال من حريته وكرامته بفوز غريمه عليه وظفره بمن كرس هو حياته العاطفية من أجلها . ففى هذا الشعر تمثيل لعواطف قيس الذاتية وتسام بها ، وتصوير إنسانى عام لها فى الصراع بين حيوان عاد مفترس وآخر ضعيف عاجز ، ثم فى موقفه منهما ليعبر به عما عجز عن تحقيقه فى واقع حياته ، ولا بد فى هذا التسامى النفسى من أن يكون الشاعر قد عانى التجربة التى تشف عن مكنون نفسه .

وقد رأينا كيف يستجلى السيرياليون من الصور الشعرية مناطق النفس الغائمة الحالمة ، ثم كيف يستشف النفسانيون ما وراء شعور الشاعر من ثناة صوره .

٦ — المذهب التعبيرى فى الشعر الغنائى : ازدهر هـذا المذهب فى ألمانيا أولا ، حوالى عام ١٩١٠ . ومع أنه سابق على السيريالية ، قد تأثر مثلها بنتائج دراسات اللاشعور ، وأثره أخلد وأبقى فى المسرحيات ، ولهذا سنتحدث عن مبادئه العامة الباقية الأثر حين نتحدث فى المذاهب الفنية فى المسرحية فى آخر فصل فى هذا الكتاب .

---

(١) الهبر : القطع — انتحى : اعترض — فوق السهم (بتشديد الواو مع فتح الفاء) : جعله فى الفوق ، وهو موضع السهم من الوتر ؛ والكتوم من القسى التى لا ترن إذا حركت — السحر : الرئة أو الكبد أو القلب ؛ أنظر : الأغانى طبعة دار الكتب المصرية حـ ٢ ص ٧٣ — ٧٤ — وفى الأغانى لذلك الحادث قصة : أنه بعد أن قتل قيس الذئب بسهمه بقر بطنه وأحرق أشلاءه تشفيا منه ، والقصة تؤيد المعنى الذى ذكرناه .

والذى يهمنا هنا هو بيان أثره فى الشعر الغنائى ، إذ أن له مبادىء خاصة تضيف جديداً إلى المذهب النفسانى السابق . وعلى الرغم من وجهاته المختلفة ما بين سياسية واجتماعية ، فإنه يعتمد على نوع من التصوف أساسه نشدان بعث جديد للإنسانية . وهذا البعث أليم ، لأن حياة الإنسانية — الآن — موت ، أو غروب ، ولكن الأمل فى شروق جديد . ومن عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٢٢ ظهرت ثلاث منتخبات شعرية لبعض الشبان من أصحاب هذا المذهب ، أشهرهم سورج ، وستادلر ، وهيم : وعنوانات هذه المجموعات بترتيب ظهورها : « غروب الإنسانية » « بشارة الميلاد » (١) ، « الصعود » — وهى رموز دينية ، ليست سوى قالب لميلاد جديد للإنسانية . ووراء ذلك نزعة إنسانية تدعو لثورة من نوع جديد ، ثورة ذات نزعة إنسانية عالمية . وقد مر بمرحلة التعبيرية « بريشت » فى أشعاره ، وكذا « وبروفيل (٢) » . وفى أشعار هؤلاء — جميعاً — تصوير لمعاناة الإنسانية لهذا البعث وآلامه ، ثم عناء مواجهة التغيير الثورى لإقرار النزعة الإنسانية . وقد اتجهت هذه النزعة — فيما بعد — إما اتجاهاً إشتراكياً قوميا ، وإما للحملة على مفاسد الطبقة البرجوازية ، وفيها جميعاً يتراءى طابع الأمل ، ولكن من وراء أكداس من العقبات التى تمثل مخاض الإنسانية ، حتى لقد انتهى الأمر بهؤلاء الشبان من هذه المدرسة إلى نوع من اليأس الذى يواجهونه فى استبسال لتوكيد الذات ، وقد غلبت نزعتهم الغنائية حتى فى المسرحيات (٣) .

وعلى الرغم من اندثار هذا المذهب ، قد ترك فى الشعر الغنائى العالمى آثارا بوسائله الإيحائية ونزعته الإنسانية الدينية . ويتراءى هذا الأثر فى كثير من أشعار ت . س . إليوت .

ومن أمثلة تأثير هذا المذهب — فى شعرنا العربى الحديث — قصيدة الأستاذ خليل حاوى ، وعنوانها : « لعازر عام ١٩٦٢ (٤) » — وعنوان القصيدة نفسه دليل على أن الشاعر يقصد بعث لعازر آخر — غير لعازر المسيح — عام ١٩٦٢ . وفى القصيدة

---

(١) ميلاد المسيح ، رمزا للبعث .

(٢) Werfel

(٣) كما سنشرح فى فصل المسرحية

(٤) مجلة الآداب البيروتية ، يونيه ١٩٦٢ — ولعازر (بفتح اللام) أخ مريم ومارتا فى الانجيل ، بعثه عيسى بعد الموت على سؤال أخته (انجيل يوحنا) .

وسائل إيحاء رمزية ، سيريالية (فى تجاور الوعى مع اللاوعى) ، وتعبيرية من حيث التطلع للبعث الجديد .

وهذه القصيدة قسمان ، القسم الأول : لعازر يبدو طيب النفس بالموت ، يخاف من البعث ، لما فيه من صعاب ومن مواجهة تبعات الحياة الجديدة ، والقسم الثانى تصف زوجة لعازر حاله بعد بعثه ، وتوازن بين حالتيه بعد البعث وقبله .

وفى مطلع القصيدة سرعان ما نفهم أن لعازر عام ١٩٦٢ ليس ميتاً موتا حقيقياً ، بل هو ميت وسط أموات من جيله ، فقبره هذا الوجود ، وكفنه نثارات ذرات الشمس الحمراء ، وهو قرير بموته غير شاعر بمسئولية وجوده الحقيقى :

« عمق الحفرة ، يا حفار ، عمقها
لقـــاع لا قرار
يرتمى خلف مدار الشمس
ليلا من رماد ، (١)
وبقايا نجمة مدفونة خلف الجدار ،
لا صدى يرشح من دوامة الحمى
ومن دولاب نار .
آه ! ! لا تلق على جسمى
ترابا أحمرا حيا طرى .

* * *

ثم يلتفت على الميت بعنف بربرى ... »

على أن لعازر — بعد ذلك — يخشى تبعات البعث ، واستجابة المسيح لرجاء أخته أن يبعثه ، لأنه — على قلقه الضئيل فى موته — يخاف ما يكلفه البعث من مشقة :

« صلوات البعث يتلوها صديقى الناصرى
أترى تبعث ميتا ، حجرته شهوة الموت ؟

---

(١) أى بقايا أمل حبيس مطمور فى حياة هى موت .

ترى هل تستطيع ؟
أترى تنفض عنى عتمات من ركام
الموت فى قبرى المنيع !
رحمة ملعونة أوجع من حمى الربيع (١) » .

وسر رهبته هذه أنه وسط أموات ، يريد أن يظل يستمرىء حياتهم ، فها هو ذا يتحدث عن دعاء صديقه الناصرى أن يبعث :

« كيف يحيينى ليرضى خاطر الأخت الحزينة .
دون أن يمسح عن جفنى
حمى الرعب والرؤيا اللعينة ؟
لم يزل ما كان من قبل وكان ،
لم يزل ما كان . برق يتلوى
فوق رأسى ، أفعوان ،
شارع تعبره الغول
وقطعان الكهوف المعتمة
الجماهير التى يعلكها دولاب نار ،
وتموت النار فى العتمة
والعتمة تنحل لنار »

ويعلل لعاذر لهذه الرعدة من البعث ، بأنه سيصير غريباً فى الجماهير الميتة — فها هو ذا ينوء بعبء رسالته :

« كنت ميتا بارداً يعبر أسواق المدينة .
الجماهير التى يعلكها دولاب نار .
من أنا حتى أرد النار عنها والدوار ؟
عمق الحفرة ياحفار ، عمقها لقاع لا قرار ؟ »

(١) قارنها بمطلع : الأرض الخراب ، قصيدة ت . س . اليوت .

وفى القسم الثانى من هذه القصيدة نرى زوج لعازر تتحدث عن حاله بعد أسبوع من بعثه . ونعتقد أن امرأة لعازر هنا رمز للحياة . فقد كان لعازر غريبا عنها فى حياته الأول التى هى موت ، كما تقول هى :

« كان ظلا أسودا يغفو
على مرآة صدر
زورقا ميتا
على زوبعة من وهج نهدى وشعرى
كان فى عينيه ليل الحفرة الطينى يدوى ويموج
عبر صحراء تغطيها الثلوج »

وعلى تلك الحال من الوجود كانت زوجته تنكره كأنه نمر يفترسها ويتهددها :

« نمر يلسعه الجوع فيرعى ويهيج
يلتقينى علفا فى دربه ،
أنثى غريبة
يشتهى وجعى
يشبع من رعبى نيوبه
كنت استرحم عينيه
وعار العرى فى وجهى
كأنى امرأة عريت جسمى لغريب »

ولكن لعازر — بعد بعثه — ليس مبتهجا ، فهو الآن حى ، تعروه كآبة المسئولية التى يعانيها ويواجهها ، فعقب الأبيات السابقة بقول الشاعر على لسان امرأة لعازر :

ولمـــاذا عاد من حفرته ميتا كئيب
عبر عرق ينزف الكبريت والحقد الرهيب ؟ »

وهذا حقد على المفاسد ، مفاسد الحياة من حوله ، فهو حقد خصب غير سلبى ، قد أثمر :

جارتى يا جارتى
لا تسأليني كيف عاد
عاد لى من غربة الموت الحبيب ،
حجرُ الدار تغنى
وتغنى عتبات الدار والحمر
تغنى فى الجرار
وستار الحزن يخضر
ويخضر الجــدار
عند باب الدار
ينمو الغار ، تلم الطيوب
ينبع المرج وتمتد دروب
عاد لى من غربة الموت الحبيب »

ولكن يظل شىء من أسى فى نفس هذه المرأة ، فهى تتعرف زوجها الآن ، بعد أن كان غريبا عنها ، على حين لا تفهم سر كآبته فى بعثه بعد موت ، وهكذا تختم هذه القصيدة ، باسترجاع باطنى يعمق المعانى السابقة :

« كنت استرحم عينيه وعار العرى
فى وجهى
كأنى امرأة عريت وجهى لغريب
ولماذا عاد من حفرته ميتا كئيب
غير عرق ينزف الكبريت
والحقد الرهيب ؟ »

ولعل بقايا الموت فى نفس لعازر قصور فى مواجهته المعاناة ، وقصور فى فهم بهجة التضحية . وفى مزج هذه المشاعر المعقدة قوة إيحاء ننتقل منها فى مجالات ومستويات شعورية ولا شعورية خصبة الصوير .

٧ — الوجوديون : ونرى — تتمة للمذاهب الأدبية — أن نذكر موجزاً للدراسة الوجوديين لظاهرة الصورة ، وصلاتها بالأدب والشعر عندهم .

والخاصة الأولى للصورة عند الوجوديين أن الصورة « عمل تركيبي يضم — إلى العناصر الممثلة للشيء — نوعاً من المعرفة محددة بحدود الحس (١) » : وذلك كما إذا تمثلت الكرسي الخاص بي في خيالي حين يغيب عني هذا الكرسي ، وهذه الصورة طبعاً ليست هي الكرسي الخارجي ، ولكنها نوع من الوعي بجزئيات يتركب من مجموعها ما يدل — في الحال وفي دائرة الحس — على الشيء موضوع الصورة . وهذه الدلالة تتمثل في العلاقة بين الوعي والصورة . فحين أعي صورة عليّ مثلا ليس موضوع الوعي هو الصورة ، ولكن موضوعة هو عليّ نفسه ، فمدار الانتباه في الصورة موضوع مادي ، وليس صورة هذا الموضوع . فليست الصورة إلا علاقة الشيء ودلالته الصورية في الوعي — « وخطأ جسيم أن نخلط بين هذا الوعي والشيء المادي الخارجي ، لأن الوعي الذي موضوعه الصورة متحرك ينتظم ويدوم أو يختفي . في حين أن الشيء المادي موضوع الصورة قد يظل أثناء ذلك هو هو لا يتغير » .

والخاصة الثانية ، أن الصورة تتمثل للوعي مباشرة ، على النقيض من الإدراك الذي يتكون في بطء . فإذا حاولت إدراك مكعب من المكعبات ، فعلي أن أتدرج في معرفة وجوهه وأضلاعه وزواياه وعلاقته بما سواه من أشكال ، ولكني إذا وعيته عن طريق الصورة : فإنه يتمثل في الوعي مرة واحدة بصفاته الخارجية ، دون نظر إلى علاقاته بما سواه ، ودون استقصاء في جلاء هذه الصفات ، « فالصورة التي أتصورها بالخيال لا تتعلم . بل تبدو كما هي منذ ظهورها » . ويقتصر المرء في تصوره إياها على الصفات التي تهمه منها (٢) .

فالإدراك عمق في الوقوف على ماهية الأشياء ، ولكن الصورة في الخيال قد تهمنا أكثر من الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى وأغنى من جهة اقتصار المتخيل على ما يهمه من موضوعها (٣) .

---

(١) أنظر : J. P. Sarte ; L'Imaginaire, Paris 1949 P. 9-11

(٢) نفس المرجع ص ١٩ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٠ — ٢٢ .

والخاصة الثالثة ، أن الصورة تستتبع حتما أن يكون موضوعها فى حكم المعدوم ، على النقيض ، من الإدراك الذى يفترض وجود موضوعه . وذلك أنى — حين أتخيل عليا فى صورة له فى سفره أو فى قراءته ، أو على مقربة منى أصافحه . . . — فهذه الصورة عمل إيجابى تركيبى من جزئيات كثيرة تخص عليا ، أقوم بها ، وتستلزم أن أتخذ تجاه على وضعاً خاصاً فى تخيله غائباً أو حاضراً أو على صفة من الصفات ، ولكنها تستلزم — فى نفس الوقت — أنى لا أرى عليا لا من قريب ولا من بعيد ، وأنى لا أستطيع أن أصافحه عملا . فالصورة ، إذن ، تستلزم إلغاء موضوعها ، لأنه لابد أن يكون غائباً عن الحس ، معدوماً ، أو موجوداً فى مكان آخر . وعلى أية حال هو غير موجود حالا لأنه غير حاضر ، وفى هذا يكون كالمعدوم حقيقة أو حكماً . فإذا قلت ، « فى خيالى صورة على ، وقد أستتبع ذلك قطعاً أنى لا أرى عليا نفسه . فإذا أثرت بخيالى صورة على ، وقد مات ، اصطدمت — فى نفس الوقت الذى وقفت فيه على الصورة ، ودون حاجة إلى الاستدلال — بشعور الأسى بأن عليا فى عداد الهالكين — وهذا الشعور جزء من الصورة ، وهو النتيجة المباشرة لما تستتبعه الصورة من أن موضوعها المادى يظهر فى حكم المعدوم .

حقاً يمكن أن نتأثر ، أو نتصرف ، نتيجة للصورة الخيالية ، كما لو كان موضوعها حاضرا أمامنا ، أو كما ندركه ، ولكن هذا السلوك موقوت باللحظات التى نتناسى فيها ما تنتجه الصورة (١) .

ومن أجل هذا كان عالم الصور عالماً لا يحدث فيه شىء : فلى أن أتخيل — كما أشاء — صورة الشجيرة وقد أصبحت شجرة برتقال كاسية بزهرها أو ثمرها ، أو أن أجرى فى خيالى حصانا فى سباق ، فلن ينتج عن هذا أدنى تغير فى علاقة الوعى الخيالى بموضوع الصورة الخارجى (٢) .

ورابع هذه الخصائص للصورة هو التلقائية : ذلك أن الإدراك يبدو أقرب إلى السلبية ، أما الخيال فإنه وعى تلقائى ينتج الصورة ويحتفظ بها . وكأنه يقوم بهذه التلقائية الإيجابية فى وجه الشىء الذى ليس حاضراً أو فى حكم المعدوم ، وهو المتخيل ،

---

(١) نفس المرجع ٢٢ — ٢٦ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٢ .

(كما رأينا فى الخاصة السابقة) ، و « الوعى الخيالى — من أجل ذلك — لا يظهر كأنه قطعة من خشب تطفو وسط الموج ، بل هو موجة وسط الموج » . والخيال أو الوعى بالصورة على هذا النحو ليس سلبياً ، ميتاً ، ولكنه نتاج مقصود لا يسبق موضوعه المادى ، وإنما يتحقق به ومعه (١) .

والعمل الفنى كله مجاله الخيال . أى ما مادته وموضوعه من الطبيعة ، ولكن بعد تخيلها ، أى فرضها غير موجود ، أو موجودة فى مكان آخر . وقد تصطحب الصورة الخيالية بعواطف تسبقها أو تكون وليدة لها . فإذا آثرت فى خيالى صورة على الصديق فى موقف له أمس ، فإن ذلك من شأنه أن يذكى عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الحنان ، وقد يكون الحنان نفسه سبباً فى إثارة الموقف ، ولكن فى كلتا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولت فى نفسى واقعياً وأنا معه هو أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه فى تخيلى له الآن . فنى الحالة الأولى الواقعية كانت العاطفة نتيجة ، على حين هو فى الحال الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهى فى الحال الأولى يثيرها غيرى ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هى فى الحالة الثانية إرادية ذاتية ، وفى الحالة الأولى كانت العاطفة صدى المواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقق ، على حين هى فى الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين ، تحتاج لقوة الخيال كى تحيا . وهـذا الخيال يتخذ مادته من الواقع ، ولكنه فى نفس الوقت يلغيه ، أى يعده غير حاضر (كما سبق أن بينا) . ومن هنا كان لهف المحب ونفاذ صبره فى انتظار رسائل حبيبته (حتى لو لم يوجد سبب يدعوه إلى القلق عليها) ، لأنه فى حاجة إلى ما يؤكد له الواقع حين يلجأ إلى خياله . وعواطفه فى عملية الخيال تتخذ مادتها من الواقع ، وتستمد من هذا الواقع المتخيل كل ما لها من قوة (٢) .

ولوحة الفنان كذلك عمل خيالى : لأن الألوان والأصباغ — فى اللوحة — مادة لا وزن لها فى ذاتها إلا بمقدار ما تشف عن صورة مستمدة — عن طريق الخيال — من الواقع ، فى أجزائها المتفرقة فى الطبيعة ، ولكنها متخيلة فى مجموعها . والرسام فى رسم لوحتـه لا يسلك كما يتصرف فى الواقع تجاه تحقيق فكرة أو تغذية

---

(١) ص ٢٦ ، ٢٧ من نفس المرجع .

(٢) نفس المرجع ص ١٨٥ — ١٨٧ .

عاطفة أو التصرف فى أمر . بل ولا يقصد إلى تحقيق فكرته واقعياً بتصويرها ، وإنما يقصد إلى جعل الصورة فى لوحته موضوعية بتصويرها فنياً ، بعد أن كانت ذاتية قبل التصوير . ونحن لا نفهم هذه الصورة إلا بتخيلنا لنموذجها فى الطبيعة . ولكن عملية الخيال تلغى الطبيعة بوصفها أمراً حاضراً ، إذن نحن نقومها من خلال ما نتخيل ، أى من خلال ما يعكس صورتها . وفى هذا التخيل للأمور الواقعية ينحصر كل الجمال الذى فى الصورة بوصفها مجموعة وسائل مادية تشف عن عملية تركيبية للصورة الخيالية (١) .

وكذلك الشأن فى الشعر والقصة والمسرحية ، إذ يلجأ المؤلف — فيها جميعها — إلى تأليف موضوع خيالى (فى معنى الخيال السابق شرحه) — من خلال نماذج كلامية تشف عنه ، وفى هذا النموذج الكلامى ينحصر كل الجمال الذى يكتسبه الموضوع ، وذلك شبيه كل الشبه بما يفعل الممثل « حين يقوم بدور « هاملت » ، فإنه يتخذ من نفسه ، ومن جسمه كله ، نموذجاً لهذا الشخص الخيالى (٢) » . والفنان — بعامة — يشبه المتأمل فى العمل الفنى فى أنه ليس بسبيل سلوك تحقيق وعمل ، ولكنه بسبيل سلوك تخيل لما يشف عنه العمل الفنى من نموذج . وهذا النوع من السلوك فى الفن هو الذى يشرح ما نشعر به من صعوبة كبيرة فى الانتقال من عالم الموسيقى أو المسرح إلى مشاغل الحياة اليومية ، لأنه انتقال من عالم الخيال لعالم الواقع ، يشبه انتقال الحالم إلى اليقظة .

وينتج عما سبق أن الجمال مقصور على عالم الخيال ، وأن الواقع لا جمال فيه . فالأشياء فى واقعها تدعو المرء إلى اتخاذ مسلك عملى ، وجهاً لوجه أمام الوجود وما فيه من كثافة وثقل وامتداد . وما يثير فى النفس من جهد ، أو يتأثر من ضيق وغثيان . وأما مسلك الإنسان تجاه الخيال فهو التأمل فى صورة العالم للقضاء على هذا العالم فى واقعه ، إذ أنه غير حاضر واقعياً أمام المرء فى تخيله ، على نحو ما ذكرنا من قبل فى خصائص الصورة الخيالية (٣) .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٣٩ — ٢٤٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٤٢ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٤ — ٢٤٥ .

« ولهذا كان من الحمق الخلط بين الخلق والجمال . إذ تفترض قيم الخير أن يكون الإنسان وجهاً لوجه أمام الأشياء ، وتهدف هذه القيم إلى صورة من السلوك فى صميم الواقع ، وهى خاضعة — أولا — لما فى الوجود من حمق أو جهد . فالقول باتخاذ مسلك جمالى تجاه الواقع هو الخلط التام بين ما هو واقعى وما هو خيالى . على أنه قد يحدث أننا نسلك مسلك التأمل الجمالى تجاه الأحداث أو الأشياء الواقعية . وفى هذه الحالة يستطيع كل أمرىء أن يشهد فى نفسه نوعاً من النكوص أمام الشىء الذى هو موضوع تأمله . بحيث ينزلق هذا الشىء نفسه فى منطقة العدم ، ذلك أنه — منذ لحظة التأمل الجمالى لشىء واقعى — لا يكون هذا الشىء الجمالى موضوع إدراك ، إذ تقتصر وظيفته على إثارة التأمل ، فيكون بمثابة نموذج لذات نفسه ، أى يكون صورة غير واقعية لما يبدو من خلال وجود الشىء الماثل أمامنا . ويمكن أن تكون هذه الصورة غير الواقعية ليست شيئاً سوى الشىء المادى الواقعى نفسه إذا اتخذنا حياله مسلك الحيدة والتخيل ، كما إذا تأمل المرء امرأة جميلة ، أو تأمل تأملا جمالياً سقوط المصارعين فى ملعب صراع الثيران ، ويمكن أن تكون هذه الصورة كذلك وقوفاً على معالم ناقصة غير محددة لما يكون من خلال ما هو كائن . كما إذا وقف الفنان على ما يمكن أن يكون من انسجام بين لونين قويين رآهما فى بقعتين على حائط . وفى كل هذه الحالات تبدو للمتأمل تأملا جماعياً صورة الشىء كأنها خلف الشىء الواقعى موضوع التأمل ، بحيث يصبح هذا الشىء فى المرأة يقضى على ما عند المرء من رغبة فيها ، إذ لا نستطيع أن نقف منها النفعى تجاه ذلك الشىء . وفى هذا المعنى يمكن أن يقال : الجمال المفرط فى المرأة يقضى على ما عند المرء من رغبة فيها ؛ إذ لا نستطيع أن نقف منها موقفاً جمالياً حيث تظهر هى نفسها فى مظهر غير واقعى هو مثار إعجابنا بها ، ثم فى الوقت نفسه نسلك منها مسلكاً نفعياً مادياً ، وذلك بالرغبة فى حوزتها حسيا . فلأجل اشتهائها علينا أن ننسى أنها جميلة ، لأن الاشتهاء نوع من غوص المرء فى صميم الوجود (١) » .

ومما سبق من كلام سارتر نستطيع أن نستنتج اعتبارات الصورة الأدبية التى هى وليدة الخيال ، كما يراها الوجوديون :

---

(١) هذه العبارات كلها لسارتر فى ختام كلامه عن طبيعة الصورة فى الفن كله ومنه الأدب ، المرجع السابق ص ٢٤٥ — ٢٤٦ ، قارنها بفلسفة كانت فى الجمال ص ٢٧٦ — ٢٨٢ من هذا الكتاب .

فالصورة قد يتسع نطاقها فتشمل العمل الأدبى كله ، قصة كان أم مسرحية أم قصيدة ، كما تطلق الصورة أيضاً على جزئيات العمل الأدبى التى تؤلف وحدته . والصورة ، فى كلتا الحالتين . لها نموذجها الخارجى الذى هو مصدر دلالتها . والصورة الجزئية فى الأدب تؤلف وحدة هى الصورة الكلية . وهذه الصورة الكلية جديدة كل الجدة فى الفن ، لأنها لا وجود لها فى مجموعها فى الطبيعة ، لأن الفن لا ينقل الطبيعة كما هى :

والصورة الجزئية فى الشعر والأدب بعامة — كالألوان والخطوط فى الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها فى مجموع العمل الأدبى ، فهى أشياء فى ذاتها . وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها فى أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التى هى مدلوله الطبيعى . وتأمل القارىء فنياً فيما يقرأ هو مثار هذه الصورة التى قصد المؤلف إلى تصويرها بوسائله المادية من ألفاظ اتخذها بمثابة الألوان والرسوم ، على أن المدلول الأدبى — وهو ما اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له — جديد كل الجدة فى الطبيعة ، لأنه ليس مجرد تصوير لها (١) .

ثم إن الصور الأدبية — كلية أو جزئية كما سبق — مصدرها الخيال ، وهو وحده مجال الجمال . ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعى أمام الأشياء فى الوجود . وكل ما يجرى فى عالم الخيال لا يمس الحقيقة فى جوهرها الواقعى النفعى الذى هو غير جميل فى طبيعته . وهنا يلتقى « سارتر » بكانت فى التفريق بين الجمال والنفع ، وبين الجمال والخير ، أو الخلق ، ولكن هذا الرأى من جانب « سارتر » ليس إلا مجرد لطبيعة العمل الأدبى من الوجهة النظرية (٢) .

غير أن المتعة الجمالية — عند « سارتر » والوجوديين — متعة حقيقية ، ولا يمكن أن تكتفى بنفسها ، لأنها تتطلب فهم موضوعها الجمالى الذى اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له ، ليتراءى من خلالها . وهذا الفهم يستلزم نوعاً من وعى المضمون ، إذ لا يمكن أن يكون المضمون مجرداً من كل معنى ، وإلا لم تعد الصورة الأدبية مرآة

---

(١) المرجع السابق ص ٢٤١ — ٢٤٢ — وفى هذه النظرة يتلاقى سارتر مع أرسطو فى أن المحاكاة ليست مجرد تقليد للطبيعة ، أنظر ص ٤١ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) وهذه أيضا هى نظرة « كانت » فى بحثه فى الجمال ، أنظر ص ٢٧٧ — ٢٨٢ من هذا الكتاب .

لنموذج (١) . وهذا المضمون يختلف تبعاً لجنس العمل الفنى . وتبعاً لهذا الاختلاف ، يجعله « سارتر » ملتزماً أو غير ملتزم ، كما سنشرح فى قضية التزام الشاعر فى هذا الفصل ، وفى هذا كله يختلف « سارتر » عن « كانت » اختلافاً جوهرياً .

ونقف الآن — بعد هذا العرض الموجز للصورة الأدبية فى مختلف المذاهب الأدبية — لنرى ما يطلب فى الصورة فى الشعر على حسب ما يؤخذ من هذه المذاهب جملة مما هو مشترك بينها ، ولنعرف مبلغ ما أفدنا من هذا التراث العالمى الفنى الخاص بالصورة الأدبية فى توجيه نقدنا وشعرنا الحديث . وفى ضوء ما قدمنا نهتدى إلى النتائج الآتية :

أولا : الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هى الصورة . فى معناها الجزئى والكلى . فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هى بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسى فى المسرحية والقصة (٢) . وإذن فالصورة جزء من التجربة ، ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى فى نقل التجربة نقلا صادقاً فنياً وواقعياً (٣) ، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة .

ولهذا كان محموداً أن تمثل الصورة — حسيا — فكرة أو عاطفة ، ولو كان هذا التمثيل لأحاسيس تجريدية ، كما رأينا فى الرمزية مثلا .

ومما يضعف الصورة ، إذن ، أن تكون برهانية عقلية ، لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسى الذى هو من طبيعة الشعر ، ثم إن الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه ، والتصريح يقضى على الإيحاء الذى هو خاصة من خصائص التعبير الفنى (٤) .

---

(١) مرجع سارتر السابق ص ٢٤١ . ثم ص ٥٨ وما يليها من ترجمتنا لكتاب « ما الادب ؟ » لسارتر

(٢) أذكر ما قلناه من نتائج دراسة سارتر للخيال ص ٤٣٦ — ٤٤٢ ، وكذلك دراسة الرومانتيكيين للصورة صفحات ٤٩٠ — ٤٩٤ من هذا الكتاب .

(٣) لصدق التجربة فنيا وواقعيا أنظر صفحات ٢٠٦ — ٢٠٧ من هذا الكتاب ثم الخاتمة .

(٤) أنظر صفحات ٣٥٣ — ٣٦٣ ، ثم ص ٣٩٦ وما يليها من هذا الكتاب .

ومن هذا الجانب ابتعد الشعر الحديث والنقد العربى الحديث عن الموروث من تقاليدهما ، فقد كان الشعر العربى القديم ، والنقد كذلك ، يحفلان كثيراً بهذه الصور العقلية التى تساق للاحتجاج ، صادقاً كان كما فى قول المتنبي :

ولو كان النساء كمن ذكرنا لفضلت النساء على الرجال
فما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال (١)

أم وهميا غير صادق ، كما فى صور الاحتجاج الوهمية التى كانوا يدخلونها تحت التخيُّل ، وهى فى الحقيقة ضارة بصدق التجربة واقعياً وفنياً ، لأنها تدل على أن الشاعر يتناول مظاهر الأشياء ويموه فى تصويرها . كما فى قول البحترى يحتج لتفضيل الشيب .

وبياض البازى أصدق حسنا إن تأملت من سواد الغراب

وقول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى (٢)

ولهذا قل احتفال الشعر العربى الحديث بهذه الصورة التى تظهر فيها التوليدات العقلية الجافة ، أو الوهمية الباطلة . ومثالها فى الشعر الحديث — على قلتها — ما يحضرنى من شعر مصطفى صادق الرافعى ، وهو فى الاحتجاج العقلى الصادق :

أعبر حياتك خوضاً كالخائضين وعوما
فليس لله سوق فتشترى منه سوما
ولست وحدك منه تروم ما شئت روما
هى المقادير منها قوم يحارب قوما
ولا تناوم فى المو ت سوف تهلك نوما

(١) أنظر ص ٢١٠ — ٢١١ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر لهذه الشواهد وتعليق عبد القاهر عليها وتعقيبنا على ذلك ص ٢٠٧ — ٢١٢ من هذا الكتاب .

على أن صور الاحتجاج الصادقة قد تملح إذا شفت عن الجانب الفكرى النفسى العميق ، فدلت على شعور ومسلك فلسفى تجاه الحيـــاة كما هى ، وذلك كقول الأستاذ العقاد فى ديوانه : وحى الأربعين :

قال : قوم . زينة الدنيـــا خداع   قلت : خير ، بالذى نشترى نبيع

وتحسن صور الاحتجاج كذلك إذا كانت دلالتها الفكرية مبنية على تصور الشعور عن طريق التقابل بين حالة وحالة ، كما فى قول إيليا أبى ماضى فى قصيدته الشهيرة : « كن عميلا ترى الوجود جميلا » :

أدكت كنهها طيــور الروابى   فمن العـــار أن تظل جهــولا
تتغنى والصقـــر قد ملك الجـ   ـو عليها ، والصائدون السبيلا
تتغنى وعمـــرها بعض عام ،   أو تبكى وقد تعيش طويلا ؟

فهذا التصوير — الذى يصور فيه الشاعر حال المتشائم ويقابل بينها وبين حال الطيور الشادية — لا يقصد من ورائه إلى أن هذه الطيور حقاً أدركت كنهها ، وإنما يرى أن الإنسان يضل طريق السعادة إذا اعتمد على تفكيره الدائم فيما يكون فى مستقبله أو فى عاقبة أمره ، على حين تصل تلك الطيور إلى سعادتها عن طريق اعتمادها على فطرتها السليمة التى لم يفسدها هذا التفكير ، ويوحى هذا التصوير إلى المرء بإمكان رجوعه إلى فطرته كالطيور ، فيتغافل عما يتهدده من أخطار يتناساها مؤقتاً ، لينعم بالحياة ما يتيسر له النعيم ، فلا ينغص ملذاتها بما كان أو عما يكون . فالشاعر — إذن — يوحى فى هذا التصوير بأن الرجوع إلى الفطرة والعاطفة قد يكون أجدى عاقبة من الاعتماد على العقل والتفكير وحدهما . وهذه فكرة فلسفية طالما شغلت المفكرين وشعراء الإنسانية ، وهى التى يهدف إليها الشاعر من وراء حجته ، على أن هذه الحجة مسوقة فى صور شعرية ، ففيها ماء ورونق ، بهما تخلصت من جفاف المنطق وتجريدياته ، دون أن تجافى الصدق .

ثانياً : على الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسى للتجربة الشعرية الكلية ، ولمـــا تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية ، فإنه لا يصح لخال الوقوف عند التشابه الحسى بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات

أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر فى نقل تجربته . وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً . ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصار الشاعر — فى تصويره شعوره — على حدود الصور المبتذلة التى تقف عليها الحواس جميعاً ، والتى هى صور تقليدية ، وذلك كتشبيه ، الخد بالتفاح أو بالورد مثلا . ولعل عبد القاهر الجرجانى قد تنبه إلى شىء من ذلك حين استحسن فى الصورة ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد (١) .

ولكن أشد ما يضعف الصورة فنيا هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية القديمة : « الجامع فى كل » : دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسى بجوهر الشعور والفكرة فى الموقف ، فمثلا قول ابن المعتز فى وصف هلال الفطر عقب رمضان .

أنظر إليـــه كزورق من فضة　　　قد أثقلته حمولة من عنـــبر (٢)

لا ينقل إلينا شعوراً صادقاً بجمال الهلال وروعته ، لأن الشاعر بحث عن نظير حسى لمـــا يراه ، دون أن يتصل هذا بشعور محدد أو فكرة . وقد يكون فى هـــذا

---

(١) على أن عبد القاهر يقسم الصور فى التشبيه إلى ما هى ظاهرة صريحة لا تحتاج إلى تأويل ، مثل تشبيه الشىء بالشىء شكلا ، كتشبيه الورد بالخد والشعر بالليل والوجه بالنهار ، ثم إلى ما يكون الشبه فيه محصلا بضرب من التأول ، وهو ما فيه حجة عقلية ، كقولهم حجة كالشمس . ويستحس عبد القاهر النوع الثانى وهو ما فيه تأول ؛ يعود ثم فيقرر أن الشيئين كلما كانا مختلفين فى الجنس كان التشبيه بينهما فى رأيه أرقى فنيا ، فهو لا يربط ما بين الصورة والشعور أو الفكرة ، وبناء على تقسيمه تحسن مثلا هذه الاستعارات فى قول أبى نواس .

تبكى فتذرى الدر من نرجس　　　ونلطـــم الورد بعنـــاب

مع أن الدر والنرجس والورد والعناب للدموع والعيون والخدود والأنامل لا يقصد فى التشبيه بها سوى الشكل ، والا صلة لها بتصوير عاطفة الحزن المسوقة اطلاقا ؛ فعبد القاهر يبنى استحسانه على الندرة وبعد ما بين جنسى المشبه به والمشبه ، مهما يكن موقع الصورة بعد ذلك من الفكرة والشعور ؛ فيستحسن مثل قول الشاعر .

كأن عيون النرجس الغض حولها　　　مداهن در حشوهن عقيق

وإذن ففرق كبير بين كلام عبد القاهر وتقسيماته وما نحن بسبيل شرحه من مقاصد الصورة فى الشعر الحديث (أنظر : عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٣٦٧ هـ — ١٩٤٨ م ص ١٠٠ — ١٠٣ ، ١٠٨ — ١٤٧ — ١٤٧) قارنه بما سقناه من قبل من استحسان عبد القاهر للتمثيل وهو التشبيه الذى يمثل المعنى به حتى كأن الفكرة فيه ماثلة للعيون ، وقد تأثر عبد القاهر فى المعنى الأخير بأرسطو (ص ١١٨ وهامشها من هذا الكتاب) .

(٢) ديوان ابن المعتز ، طبعة بيروت ١٣٣٢ هـ ص ٣١٣ .

التشبيه دلالة نفسية على رغبته فى الهرب من عالم الواقع ، أو دلالة على بيئة الترف التى ألفها ابن المعتز ، ولكن هذه الدلالة النفسية لا شعورية ، ولا صلة لها بالمنظر الطبيعى الذى يقصد ابن المعتز إلى تصويره . ونظيره — فيما نرى — قول ابن الخطيم :

وقد لاح فى الصبح الثريا كما ترى كعنقود ملاحية حين نــورا

وكذا قول شاعر آخر يصور دوائر الماء فى غدران حديقة :

كــأن فى غــدرانها حواجبــا ظلت تمط (١)

وما إلى ذلك من الصور التى لا يراعى فيها سوى الشكل الظاهرى لا تتجاوزه . . ولعل أول من نبه إلى ذلك — فى نقدنا العربى الحديث — هو الأستاذ العقاد فى الديوان ، إذ يقول : « وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكرة صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوبة بذاتها كما تراها ، وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً . وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نوراً . . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره . فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كانت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسات . . . فذلك شعر الطبع الحى والحقيقة الجوهرية (٢) . . . » .

وهذا مما يسلم به النقد الحديث فى جميع مذاهبه على حسب ما شرحنا (٣) ، حتى المدرسة البارناسية التى تعنى بالصورة التجسيمية (البلاستيكية) ، إذ أنها لا تقف عند حد التجسمات لمجرد الجمع بين صفات حسية ملموسة ، وإنما تعنى بتقديم الصور

(١) للنص أنظر عبد القاهر الجرجانى ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٢) فى فقرة وردت للأستاذ العقاد فى « الديوان » الذى ألفه الأستاذ العقاد والمازنى ، وأنظر : الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ، ١٩٥٥ ص ٥ — ٧ .

(٣) وهو أوضح ما يكون فى نقد وردزورث وكوليردج ، أنظر ما ذكرناه فيما سبق ص ٤١٣ — ٤١٨ من هذا الكتاب .

الجزئية التجسيمية لإبراز شعور أو فكرة فلسفية فى الصورة الكلية ، أى الموضوع الذى يقدمه الشاعر ، وهو ما عنينا من قبل بتوضيحه وضرب الأمثلة عليه (١) .

ثالثاً : الصورة لابد أن تكون عضوية فى التجربة الشعرية ، كما يفهم مما سقناه من قبل من كلام « وردزورث » و « كولردج » (٢) ، وكما يفهم من معنى وحدة القصيدة العضوية فى المذاهب الأدبية بعامة كما شرحنا ، ويقتضى أن تؤدى كل صورة وظيفتها فى داخل التجربة الشعرية التى هى الصورة الكلية ، وذلك بأن تكون الصور الجزئية مسايرة للفكرة العامة أو الشعور العام فى القصيدة ، وأن تشارك فى الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة فى النماء ، ثم تنتهى إلى نتيجتها الطبيعية التى تؤلف وحدتها العضوية النامية التى تحدثنا عنها ومثلنا لها فيما سبق (٣) . وفى الحق كانت الدعوة إلى الوحدة العضوية فى القصيدة منذ الرومانتيكيين (٤) ، وقد اتبع الرومانتيكيين فى هذه الدعوة جميع المذاهب التى تلتهم ، مع تنويع فى هذه الوحـــدة عند الرمزيين والسرياليين فى انتقالاتهم الجزئية فى داخل التجربة الكلية ، إذ كانوا ينتقلون فى صورهم الجزئية أحياناً انتقالات نفسية مفاجئة ، مع حرصهم فى ذلك على وحدة التجربة الشعرية فى المجموع : كما سبق أن أشرنا إلى ذلك عندما تحدثنا عن الوحدة العضوية فى القصيدة ، وقد بينا كيف أن شعرنا الحديث قد بعد عن شعرنا القديم بهذا الإدراك الوحدة فى التجربة العضوية ، بفضل تأثرنا المحمود بشعر الغرب .

رابعاً : نتيجة لعضوية الصورة يجب ألا تضطرب الصورة الشعرية ، ويكون اضطراب الصورة الشعرية إذا تنافرت أجزاؤها فى داخلها ، أو تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد فى التجربة نفسها .

ولم يكن النقد العربى القديم يحفل بالوحدة العضوية ، ولا بوظيفة الصور العضوية . ولم يكن الشاعر كذلك يلقى بالاً إلى تضافر الصورة مع الفكرة العامة أو الشعور الذى يهدف إلى تصويره . وغالباً ما كانت الصور الجزئية مهوشة غير متآلفة فى إبراز الصورة الكلية حتى لو اتحد موضوعها فى الشعر القديم .

---

(١) راجع ص ٣٩٢ — ٣٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٣٨٨ — ٣٩٠ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ٣٥٩ — ٣٦٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر : R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique, : P. 247-249.

وأخطر ما تتعرض له الصورة الشعرية أن تتناقض بعضها مع بعض بالنسبة للفكرة الواحدة فى داخل القصيدة . أنظر إلى هذه الصورة الإنسانية التى يرسمها أبو العلاء فى قصيدة له فى هذين البيتين :

ولو أنى حبيت الخلد فرداً ... لما أحببت بالخلد انفراداً
فلا هطلت على ولا بأرضى ... سحائب ليس تنتظم البلادا

ثم انظر كيف يصور الشاعر — فى نفس القصيدة — تجهم الدهر له وضيقه بالناس وتعاليه عليهم ، وأنه جاد فى الرحيل عنهم ، ثم أنه إذا نال ما يقصد إليه فى هذا الرحيل لم يبال بما يحل بالبلاد التى رحل عنها من خصب أو جدب ، وفى تصوير المعنى الأخير يسوق هذه الصورة :

وقد أثبت رجلى فى ركاب ... جعلت من الزماع له بداداً(١)
إذ وطأتها قدمى سهيل ... فلا سقيت سقيت خناصره العهادا

ولا شك أن الصورة فى البيتين الأخيرين تتنافى مع فكرته فى البيتين السابقين عليهما ، وهذا التنافى فى قصيدة واحدة (٢) .

ونسوق مثالا آخر من الشعر القديم لكشاجم (أبو الفتح محمود بن الحسين المتوفى عام ٣٥٠ م) يصف روضا :

وروض عن صنيع الغيث راض ... كما رضى الصديق عن الصديق
إذا ما القطر أسعده صبوحاً ... أتم له الصنيعة فى الغبوق
كأن الطل منتثراً عليه ... بقايا الدمع فى الخد المشوق
كأن غصونه سقيت رحيقاً ... فماست ميس شراب الرحيق
يذكرنى بنفسجه بقايا ... صنيع اللطم فى الوجه الرقيق (٣)

---

(١) الزماع كسحاب وكتاب : المضاء فى الأمر والعزم عليه ، والبداد للرحل السرج ما يوضع تحته ليثبت على الفرس ، وخناصرة : بلد الشام ؛ يدعو عليها إذا رجل عنها لمقصوده ، والعهاد : الغيث (أنظر شروح سقط الزند لأبى العلاء ، ج ٢ طبعة دار الكتب المصرية ص ٤٦٥ ، ٥٧٠ — ٥٧٢) .

(٢) سبق أن رأينا أن قدامة ومن لف لفه من نقاد العرب القدامى لا يرون فى هذا عيباً ، بل كان قدامة يراه دليلا على قدرة الشاعر ص ٢٠٨ من هذا الكتاب .

(٣) ديوان كشاجم مخطوط بدار الكتب ، ومطبوع ببيروت ١٩٤٣ ، والنص فقط منقول عن : الدكتور درويش الجندى : الشعر فى ظل سيف الدولة ص ٢١١ .

فلا شك أن صور الرضا والسعادة والطرب والإنشاء لا تتفق والصورتين اللتين ذكرهما الشاعر فى البيت الثالث والخامس من الأبيات المذكورة ، ولا شك أن الشاعر مدفوع فى تصويره بفكرة استقلال البيت كما فى النقد القديم وباستقلال الصور فى الأبيات بعضها عن بعضها الآخر ، فهو لا يرجع إلى شعور صادق عام من ذات نفسه فى تجربته كى يسوق الصور متآزرة لتصويرها ، ثم إن الشاعر كذلك يلحظ المشابهة الحسية فى الصور ، كما هو واضح من الأبيات ، غير عابىء ببيان ما يتراءى وراء هذه الصور الشكلية الحسية من شعور أو فكرة ، وهذا ما كان مألوفاً فى الشعر العربى القديم . وقد سبق أن نبهنا إلى أن النقد — فى المذاهب الأدبية الحديثة جميعاً — يأبى الوقوف عند الحسيات ، ونبهنا إلى فضل الأستاذ العقاد فى دعوته إلى ذلك فى نقدنا العربى الحديث .

وفى الشعر العربى الحديث تتنافر الصور وتضطرب أحياناً حين لا تتضح الرؤية الشعرية ، فيلجأ الشاعر إلى ذكر صور متتابعة لا تتضافر على فكرة أو شعور . وننقل هنا هذا المثال عن الشاعرة العراقية نازك الملائكة فى قصيدة : « الراقصة المذبوحة » ، وهى تحية الجزائر المكافحة ، وفيها تخاطب الجزائر الجريحة قائلة :

« أرقصى مذبوحة القلب وغنى
واضحكى فالجرح رقص وابتسام
أسألى الموتى الضحايا أن يناموا
وارقصى أنت وغنىّ واطمئنى(١) »

فكيف تتلاءم رقصة المذبوح مع الضحك والغناء والاطمئنان ؟

حقا فى السيريالية يوجد تراسل فى المدركات والحواس ، كما يوجد فى الرمزية تراسل فى الحواس على نحو ما تحدثنا عنهما فيما سبق ، ولكنه تراسل مقصود فنيا ، ذو هدف يتضح بالتأمل متى وقف المرء على فلسفتهم فيه .

ومن الشعر الحديث الذى لا يتقيد بوحدة الوزن والقافية نضرب مثلا لاضطراب

---

(١) النص أنظر : مصطفى عبد اللطيف السحرتى : شعر اليوم ، القاهرة ١٩٥٧ ص ٥٤ — ٥٥ .

الصورة — لأنها لا تتفق والشعور العام فى القصيدة — بأبيات للشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى من قصيدته : « الذى كان يغنى » ، يقول فيها :

على أبواب « طهران » رأيناه
رأيناه
يغنى
عمر الخيام ، يا أخت ، ظننّاه
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه
يغنى ، أحمر العينين
كالفجر ، بيمناه
رغيف مصحف قنبلة ، كانت بيمناه
يغنى ، عمر الخيام ، يا أخت
حقول الزيت والله
يغنى طفلة المصلوب فى مزرعة الشاه
وكان الموت أواه
على مقربة منه ، على أطراف دنياه
ودانا وناداه
صباح الديك ، أختاه !
وخلفناه فى الساحة لا تطرف عيناه
« وداعاً ! ! » قالها واختَنَقَتْ فى فمه الآه ..
« وداعا لك يا بيتى وداعا لك أماه ! ! »
ودوت طلقة واختنقت فى فمه الآه
على أبواب طهران رأيناه
يغنى الشمس فى الليل ،
يغنى الموت والله
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه (١)

(١) عبد الوهاب البياتى : أشعار فى المنفى ، دار الديموقراطية الجديدة ١٩٥٧ ص ٨٤ — ٨٦ .

ربما يكون الشاعر قد قصد إلى جلاء جوانب منفرقة من تجربة ، بحيث توحى هذه الجوانب المجلوة بنواحى التجربة الأخرى غير المجلوة ، وهذه طريقة رمزية فى التصوير سبق أن أشرنا إليها ، ولكن الصور التى ذكرها لا تتماسك على وحدة الإيحاء ، وبخاصة تمثيله بعمر الخيام الذى يوحى بانتهاز فرص الاستمتاع ، وهو ما يبدو غير متفق مع طبيعة ما يصف الشاعر ، ولم تفهم وجه الإيحاء فى صور الرغيف والمصحف والقنبلة ، على فرض أنها مبدلة بعضها من بعض ، ولا يكفى أن يقصد بها الشاعر — على سبيل الاقتضاب — إلى جوانب الروح والمادة والقوة ، فلا يمكن أن يكون مثل هذا إيحائيا على طريقة الرمزية فى معناها الحديث . وما سر الجمع بين غنائه حقول الزيت والله وطفله المصلوب والموت والشمس فى الليل (شمس الحرية ؟) ثم أية ساحة تلك التى يهيب الديك بالبدار إليها ؟ (١) .

أما ما يبدو من تعقد الصورة وغموضها والتوائها عند الرمزيين والسرياليين فليس فيه اضطراب إلا فى المظهر ، ولكن إذا وقفنا على وسائلهم الفنية ظهرت الصور متماسكة متآزرة لأجل جلاء الشعور أو الشفوف عن الفكرة كما سبق ، وقد أساء بعض الرمزيين — من الأوروبيين والعرب — إلى الرمزية ، بإيغالهم فى الغموض ، حتى جاءت صورهم مستكرهة مغلقة لا تساوى الجهد فى البحث عما وراءها .

خامسا : الصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة ، إذ أن للإيحاء فضلا لا ينكر على التصريح . وهذا ما تنبه له بعض النقاد الكلاسيكيين أنفسهم . ثم أفاضت فيه الرمزية ، ولا تزال الرمزية حية فى الشعر الغنائى فى مختلف آداب العالم الكبرى . ومن قبل الرمزيين وجد كثير من وسائل الإيحاء ، ولكن كان لهم الفضل فى جلاء جوانب هذا الإيحاء وشرح فلسفتها .

وأبسط مظاهر الإيحاء — التى اهتدى إليها الشعراء من قديم — التعبير عن الموقف أو الحالة بحيث يوحى هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها ، أو دون التصريح بها ، فإذا أردنا تمثيلا على هذا من الشعر العربى القديم ، وقرأنا بيت زهير فى مدح حصن بن حذيفة بن بدر الفزارى :

---

(١) قد اقتصرنا على أمثلة موجزة لتوضيح فكرتنا ، ولم نلجأ لأمثلة طويلة ؛ أنظر أمثلة أخرى لاضطراب الصورة فى : الدكتور محمد مندور : فى الميزان الجديد ، الطبعة الثانية ص ٧٦ — ٧٧ — الدكتور إحسان عباس : عبد الوهاب البياتى ، بيروت ١٩٥٥ ص ٩٠ — ١٠٢ — الدكتور إحسان عباس : فن الشعر ، بيروت ١٩٥٥ ص ٢٢٣ — ٢٢٦ .

وأبيض فياض يداه غمامة   على معتفيه ، ما تغب فواضله

وجدناه يعبر فى البيت تعبيراً مباشراً عن صفة الكرم الذى لا ينقطع فيضه ، كأنه غيض الغمام . وعلى الرغم من جمال هذا التصوير ، هو — من حيث إنه تعبير صريح عن الكرم — أقل فى دلالته الفنية على الكرم من قول الشاعر نفسه فى نفس القصيدة يعبر بهذه الصورة الموحية عن كرم الممدوح أيضاً .

بكرت عليه غدوة فوجدته   قعوداً لديه بالصريم عواذله
يفدينه طوراً ، وطورا يلمنه   وأعيا ، فما يدرين أين مخاتلُه
فأعرضن منه عن كريم مرزَّإ   عزوم على الأمر الذى هو فاعله(١)

وكذا قول الأعشى فى مخالسة الطرف لزوجة آخر قد شغفها حباً على حين غفلة منـــه :

ورميت غفله عينه عن شاته   فأصبت حبة قلبّها وطحالها (٢)

ففى البيت وصف مباشر يقرب من السرد والتقرير لما حصل ، وهو لذلك أقل فنياً من تعبير عبد الله بن الدمينة الخثعمى عن نفس المعنى .

ولما لحقنا بالحمول ، ودونها   خميص الحشا ، توهى القميص عواتقه
قليل قذى العينين ، يعلم أنه   هو الموت إن لم تلق عنا بوائقُه
عرضنا ، فسلمنا ، فسلم كارها   علينا ، وتبريح من الغيظ خانقه
فسايرته مقدار ميل ، وليتنى   بكرهى له ما دام حيا أرافقه
فلما رأت أن لا أوصال ، وأنه   مدى الصرم مضروب علينا سرادقه
رمتنى بطرف ، لوكميا رمت به   ليل نجيعاً نحره وبنائقه
ولمح بعينيها كأن وميضه   وميض الحيا ، تُهدى لنجد شقائقه(٣)

هذا ، ولا ينبغى بحال أن يفهم من هذه الأمثلة التى سبقت أننا نلزم الشاعر بعنصر قصصى للتعبير عن آرائه ومشاعره ، وإنما ضربنا الأمثلة السابقة لأنها أظهر فى الدلالة

---

(١) أنظر شرح ديوان زهير صّ ١٤٢ — ١٤٤ (طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٤) .
(٢) ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) طبعة القاهرة ١٩٥٠ ص ٣ .
(٣) ديوان الحماسة جـ ٢ ص ٧٦ — ٧٧ .

على الفرق بين الوصف المباشر من ناحية وطريقة من طرق التصوير الإيحائية من ناحية أخرى . وقد تتوالى الصور الإيحائية القوية دون عنصر قصصى ، كما فى قصيدة إبراهيم ناجى التى سبق أن اخترنا منها أبياتا (١) ، على أن التصريح بالحالة النفسية أو الوصف المباشر قد يكون موحياً فى العنصر القصصى أو فى ظل الوحدة العضوية ، كما يتضح من أمثلتنا .

والقدر الذى نريد أن نقف عنده هو أن الوصف المباشر يضعف الدلالة ، وهو دون الصور الإيحائية أيا كان مظهر الإيحاء ، سواء كان ذا عنصر قصصى كما سبق ، أم تعبيراً موحياً عن الحالة . فمثلا قول جليلة بنت مرة الشيبانى زوجة كليب وأخت جساس تصف حزنها وتولهها على قتل وزجها كليب فيما يروى لها .

فعلى جساس ، على وجدى به ، قاطع ظهرى ومدنٍ أجلى
يا نسائى دونكن اليوم ، قد خصنى الدهر برزء معضل
خصنى قتـــل كليب بلظى من ورائى ولظى مستقبلى (٢) ..

هو أقرب إلى الوصف المباشر ، وهو من هذا الجانب أضعف دلالة على الجزع من مثل قول رقيبة الجرمى تعبيراً عن تولهه لفقد صديق له بهذه الصورة :

أحقاً ، عباد الله ، أن لست رائياً رفاعة بعد اليوم إلا توهما ؟ ! (٣)

ونظيره قول ابن مناذر فى عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفى ، وكأن به صبا ، وقد مات لعشرين سنة .

وكأنى أدعوه وهـــو قريب حين أدعوه من مكان بعيد ! (٤)

وشبيه ذلك فى الدلالة الإيحائية على نفس الشعور بالجزع قول النابغة يصور الهول الذى أعرا الناس بموت حصن بن حذيفة :

---

(١) أنظر هذا الكتاب هامش ص ٣٥٤ .

(٢) نقلنا نص هذه الأبيات عن : لويس شيخو : شعراء النصرانية ، بيروت ١٨٩٠ ص ٢٥٢ – ٢٥٣ .

(٣) أبو تمام (حبيب بن أوس الطائى) : ديوان الحماسة ، القاهرة ١٣٢٥ هـ جـ ١ ص ٤١٤ .

(٤) المبرد (أبو العباس محمد بن يريد) : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ جـ٢ص ٢٨٨ .

يقولون حصن . ثم تأبى نفوسهم — وكيف بحصن والجبال جنوح
ولم تلفظ الموتى القبور ، ولم تزل — نجوم السماء ، والأديم صحيح
فعما قليل ، ثم جاء نعيه — فظل ندى الحى وهو ينوح (١)

فالحالة النفسية تتراءى من وراء هذه الصور الإيحائية الدالة على هول الموقف ، دون تصريح قد يضعف من شأنها . وفى هذا يكتسب الإيحاء قوة فنية تقربه من قوة الدلالة الموضوعية فى القصة والمسرحية .

على أن الشعر الغنائى — فى العصر الحديث — يسرى فى كثير من قصائده عنصر قصصى ، لأن العنصر القصصى يتوافر فيه الإيحاء ، ويكتسب به العواطف الذاتية مظهر الموضوعية ثم إن العنصر القصصى لا يتفق بطبعه مع النغمة الخطابية التى قد توجد فى الشعر الغنائى غير القصصى فتضعف من قوته ، هذا إلى أن الشعر الوجدانى متى كان ذا طابع قصصى كانت الوحدة العضوية فيه أظهر ، وبدا متماسكا لا تستقل أبياته كما كانت مستقلة فى كثير من شعرنا القديم حين لم يكن ينظر لوحدة العمل الأدبى ضرورة من ضرورات التجربة الأدبية الناجحة ، كما هى الحال فى الشعر الحديث .

وفى هذا الشعر ذى الطابع القصصى تظهر الأفكار والأحاسيس صوراً تحليلية للموقف ، ينمو الموقف بنمائها ، وتظهر وحدتها فى ظلاله ، ونذكر مثالا لذلك من الشعر العربى الحديث ، الذى لا يلتزم وحدة الوزن والقافية . هذه الأبيات من قصيدة « طفل » للأستاذ صلاح الدين عبد الصبور ، وهى قصيدة رمزية ، فالطفل فيها هو الحب ، وهذا معنى مألوف لدى الرمزيين ، ينميه الشاعر فى القصيدة ، ويبينها عليه :

قولى ... أمات ؟
جسيه ، جسى وجنتيه ،
هذا البريق
ما زال ومض منه يفرش مقلتيه ...
ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة
ثم احترق

(١) المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل جـ ٢ ص ٨٨ .

ورأيت شيئا من تراب القبر فوق الوجنتين
رباه ، فوق الصدر ، فوق الساعدين
والعازف المغلوب نام ومات فى الصمت الكبير
نغم أخير ...
وسألت : مات ؟ .. أجل سأبكيه ، سنبكيه معاً
ووجمت ، لا الجفن اختلج ...
ووقفت ، ثم رجعت فى عينيك شىء من وهج
كى تلمسيه
أو تغمضى عينيه ، أو تتأمليه
هذا الصبى ابن السنين الداميات العاريات من الفرح ،
هو فرحتى ، لا تلمسيه ...
أسكنته صدرى فنام
وسدته قلبى الكسير
وجعلت حائطه الضلوع — وأثرت من هدبى الشموع (١) .

إلى آخر النص ، على أننا هنا لسنا بصدد الوقوف عند كل صورة فى القصيدة السابقة لننقد صياغتها على حدة . وحسبنا أن نقرر أن الصور ظهرت عضوية متماسكة نامية فى التجربة الرمزية السابقة .

وليس العنصر القصصى فى الشعر الغنائى إلا قالباً عاماً لا يصح أن يخطر فى بال أن ننتظر فيه نواحى نضج قصصى يحاكى بها النضج الفنى فى القصة أو يقاربه ، على نحو ما سنشرح فى مفهوم القصة فى الفصل التالى . وليس الغرض من هذا العنصر القصصى فى هـــذا الشعر إلا إضفاء طابع الموضوعية على ما هو فى الواقع ذاتى ، لكى تبدو الصور أجزاء عضوية فى وحدة أغزر حياة وأشد تماسكا .

ومن هذا النوع من التجارب الشعرية الناجحة فى الشعر المعاصر غير التقليدى فى أوزانه . قصيدة الشاعر كيلانى سند : « أنا وجارتى (٢) » . وفيها يلتزم القافية ووحدة التفعيلة . ولكنه ينوع الوزن ، يقول فيها :

---

(١) صلاح الدين عبد الصبور : الناس فى بلادى — دار الآداب ، بيروت ١٩٥٧ ص ١٠٠ — ١٠٢ .
(٢) من ديوانه : قصائد فى القنال يناير ١٩٥٧ ص ٤١ .

لا تقلقى .
إنا بذرنا دربنا بالزنبق
ستبصرينه غداً خميلة من عبق
أتعرفين جارتى بثوبها الممزق
وكفها المشقق
كم قلت لى : جارتنا ككومة من خرق
غدا ترينها غدا فى ثوبها المنمق ...
حبيبتى
أتذكرين حينما رأيتنى مبللا بالعرق
فقلت لى صارخة : لا تطرق : لا تطرق ..
فأنت لى صفصافة بين الهجير المحرق ..
عند الهجير أحتمى بظلها المرقرق
فقلت فى تشنج المختنق :
حبيبتى لا تقلقى ...
لكننى أخفيت ، منذ أمس الأسبق
سوى بقايا كسرة يابسة لم أذق
ألم أقل لا تقلقى ؟
والقمح فى بيدرنا كشعرك المنمق
غدا ترينه غدا كشعرك المنمق
حتى العصافير التى تمر عبر الأفق
مهيضة ... جناحها يرفرف نصف مطلق
ستلتقى بالحب أنى درجت ستلتقى
إنا بدرنا دربنا بالزنبق
ستبصرينه غد آخميلة من عبق

فنى القصيدة تتوالى الصور الذاتية فى شكل قصصى له مظهر الموضوعية ، لتجلو الفرق بين الحاضر الكادح الشىء فى سبيل المستقبل الآمل المشرق .

ونكرر أننا لا نقصد — بحال ما — إلى القول بضرورة العنصر القصصي فى الشعر الوجدانى . وإنما قررنا ظاهرة غالبة فى الشعر الحديث ، وعللنا لها من الناحية الإيحائية ، على أنه لابد أن تكون غير متكلفة ومتمشية مع طبيعة التجربة ، ثم إن عناصر الإيحاء وقوة التعبير غير مقصورين على الطابع القصصي ، كما وضح من كلامنا فى الصورة الأدبية بعامة . وكما وضح كذلك من بياننا لوسائل الإيحاء عند الرمزيين حين شرحنا معنى الصورة الشعرية عندهم (١) .

سادساً : وضح من كلامنا — فى الصورة فى المذاهب الأدبية ، ومن النتائج التى استنتجناها — أن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية .

فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال ، وتكون مع ذلك ، دقيقة التصوير ، دالة على خيال خصب ، كما فى كثير من الأمثلة التى سقناها آنفا (٢) . وانظر كذلك كيف تتجاور الصور المجازية مع الحقيقة فى قول الشريف الرضى :

ولقد مررت على ديارهم وطلولها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لغب نضوى ، ولج بعذلى الركب
وتلفتت عينى ، فمنذ خفيت عنها الطلول تلفت القلب (٣)

فقد وقف الشاعر على الطلول ، ولكنه سماها أولا ديارا ، ليوحى تجاور هذه الكلمة مع كلمة الطلول ، بالفرق بين بقائها حية فى ذكراه ، وبين رؤيتها دراسة حين وقعت عليها عيناه (٤) ، ثم إن الكلمات : « وقفت » « ضج » « نضوى » « لج » هى صور فى ذاتها موحية بدلالتها وأصواتها .

---

(١) راجع ص ٣٩٤ وما يليها من هذا الكتاب .
(٢) أنظر : ص ٣٦٤ — ٣٦٦ — ٣٧٤ — ٣٧٥ ، ٢٨٩ — ٣٨٢ وهامشها من هذا الكتاب .
(٣) ديوان الشريف الرضى ج ١ ص ١٤٥ (طبعة المطبعة الأدبية ، بيروت ، سنة ١٣٠٧ هـ) .
(٤) ولهذا الايحاء بالفرق بين الحالين : حال الديار حية فى ذهن الشاعر وحال الطلول بعد فراق الأحبة ، [illegible] زهير فى قوله :

قف بالديار التى لم يعفها القدم بلى ، وغيرها الأرواح والديم

فلا تناقض بين شطرى البيت كما زعمه من غابت عنه دقة تصوير زهير لموقفه (أنظر ابن عبد ربه : العقد الفريد ج ٢ ص ١١٥) .

وقد تكون العبارات مجازية الاستعمال . والاستعمال المجازى يستلزم دلالة خاصة للعبارة أو الكلمة . بأن توضع كلتاهما مكان كلمة أو عبارة أخرى . على أن تحدد السياق المعنى المراد . ولا يكفى أن يحدد السياق المعنى ، بل لابد أن يتطلبه الموقف . بحيث لا تغنى العبارة الحقيقية فى نفس الموضع ، وفى هذه الحالة يكون المجاز هو التعبير الأصيل الذى لا يغنى غناءه فى رسم الصورة المرادة سواه . وفى هذا لا يكون تجاوزاً للحقيقة . وإنما يكون هو الطريق للوقوف على صورة الفكرة والشعور اللذين يراد التعبير عنهما . فليست الاستعارة — مثلا — مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه ، بل إنها — إذا حسن استعمالها للدلالة على الصورة — أقوى إيحاء من التشبيه ، لما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير . فمثلا إذا قلنا : « وتعالى نقطف الأزهار من روض الحياة » ، فقد يكون هذا التعبير المجازى أكثر إيجازاً من الحقيقة . ويراد بالأزهار اللحظات السعيدة أو أيام الصبا الحلوة ، ولكن القطاف يستلزم نوعاً من الاختيار والإرادة والوعى الحر . ونوعاً من القدرة فى حال سعادة وغبطة، تدفع إلى الشغف بكل ما يحصل عليه المرء من مباهج العيش . وفى التعبير بالأزهار ما يدل على قصر عمر هذه اللحظات السعيدة التى يجب انتهازها ، وكل هذا مما يشف عن فلسفة خاصة ووعى خاص فى الحياة أوحت بهما هذه الصورة التعبيرية فى إيجاز .

وقد رأينا ، فى دراستنا للصورة فى المذاهب الأدبية وفى شعرنا الحديث ، كيف أفدنا من هذا التراث الإنسانى فى الصورة ، وكيف تطور به شعرنا الحديث ، فبعدنا فى الشعر والنقد معاً عن الموروث من تقاليد عمود الشعر ، وأصبحت الصورة — فى شعرنا الحديث وفى نقدنا معا — عضوية فى ظل تجربة عضوية صادقة ، وأصبحت تعبيرية إيحائية لا تقف عند حد الحس ، ولا تسلك مسلك الوصف المباشر . أو البرهنة العقلية .

وقد أشرنا إلى أحدث ظاهرة فى شعرنا المعاصر . وفى التعبير بالصور عن التجارب النفسية أو الاجتماعية : إما فى شكل قصصى ، نبهنا إلى أنه ليس سوى قالب عام لا علاقة له بطبيعة القصة فى معناها الفنى الحديث كما سنشرح بعد . وإما فى تآزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوى والبنية الحية والقوة الفنية الإيحائية .

وقد خطا شعرنا الحديث الغنائى ، فى طابعه الموضوعى أو الذاتى ، خطوات نحو الكمال ، لتأثره المحمود بشعر الغرب فيما ذكرنا من نواح فنية ، ومنها جانب الصورة كما

شرحناه . ولا نقصـــد بذلك أن نقر كل التجارب فى شعرنا الحديث أو نفضلها من حيث هى حديثة على الشعر القديم فى مجموعة ، وإن كنا لا نتردد فى تفضيل أسس النقد الحديث للشعر والصورة كما أوردناها وهى تنطبق على بعض المأثور من شعرنا القديم كما مثلنا لها . ومدار الجودة على الإيمان بالتجربة والقدرة على تصويرها فى أصالة فنية شرحنا جوانبها الفنية الناضجة كما أخذناها عن النقد العالمى .

وقد لحظنا — فى شرحنا وأمثلتنا السابقة — كيف ظهر فى شعرنا الحديث الاتجاه الغنائى الذاتى ذو الدلالة النفسية ، والاتجاه الرمزى الإيحائى ، والاتجاه ذو الطابع الواقعى أو الموضوعى .

وبعض شعرائنا المحدثين يوغلون فى الغموض فى الرمزية ، ويتعلقون بأذيال السيريالية : دون فلسفة تشف عنها هذه النزعات ، والغموض — إن لم تكن وراءه فلسفة يدل بها على إيحاء نفسى قوى فى التصوير — ضرب من الأحاجى لا يمت بصلة إلى الفن .

فمن المجددين عندنا من يقلدون فى تجديدهم عن غير اقتناع وإيمان بالتجربة يدفعانهم إلى التجاوب معها ، فيقدمون على صياغة التجربة عن غير يقين منهم بأن لديهم ما يساوى الجهد فى صياغتها . وهم فى هذا يسيئون إلى دعوى التجديد كما أنهم بذلك يسيئون إلى أنفسهم .

على أن للجديد فى شعرنا الحديث جانبا آخر يتصل أشد اتصال بالشطر الإيحائى الثانى فى صياغة الشعر ، وقد سبق أن أشرنا إليه على أنه قسيم الخيال وما ينتجه الخيال من الصورة ، ألا وهو موسيقى الشعر (١) .

---

(١) انظر ص ٣٨٤ من هذا الكتاب .

٢ — موسيقى الشعر

كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم فى كلام ذى توقيع موسيقى ووحدة فى النظم تشد من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه . وتوحى بما لا يستطيع القول أن يشرحه . وطرب الإنسان للنغم قديم كعهده بالفنون فى عصره الفطرى . يقول ابن عبد ربه : « وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع ، فأما ظهر عشقته النفس ، وحنت إليه الروح . ولذلك قال أفلاطون: لا ينبغى أن تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضاً . ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان ؟ » (١) .

وتمثلت الصياغة الموسيقية فى الشعر العربي فى بحوره وقوافيه التى وصلت إلينا ناضجة ، بحيث لا نستطيع أن نقطع بشىء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها (٢) .

وينبغى أن نفرق هنا بين أمرين يكثر الخلط بينهما : أولهما الإيقاع : ويقصد به وحدة النغمة التى تتكرر على نحو ما فى الكلام أو فى البيت ، أى توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم فى فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو فى أبيات القصيدة ، وقد يتوافر الإيقاع فى النثر ، مثلا فيما سماه قدامة : « الترصيع » ، ومثاله : « حتى عاد تعريضك تصريحا ، وصار تمريضك تصحيحاً »، وقد يبلغ الإيقاع فى النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر (٣) . أما الإيقاع فى الشعر فتمثله التفعيلة فى البحر العربى . فمثلا « فاعلاتن » فى بحر الرمل تمثل وحدة النغمة فى البيت ، (أى توالى متحرك فساكن ثم متحركين فساكن ، ثم متحرك فساكن) ، لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها فى الكلمات فى البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين

(١) ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، ج ٣ ص ١٧٧ — المطبعة الشرقية ١٣٠٥ .

(٢) لا نقصد هنا إلى معالجة بحور الشعر وقوافيه كما هى فى علم العروض ، ولكن إلى بيان الأسس الموسيقية للبحور ثم دواعى التجديد فيها وتأثرنا فى هذا التجديد بالغربيين .

(٣) أنظر ص ٢٤٢ من هذا الكتاب وهوامشها ؛ وقارنه بما سماه أبو هلال الازدواج المتساوى الأجزاء ، ومثل له من القرآن الكريم : « وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا » (ص ١١٣ وهامشها من هذا الكتاب) .

وحرف المد والحرف الساكن الجامد . فمثلا نبين الإيقاع فى شوقى فى انتحار الطلبة هكذا ، وهو من بحر الرمل :

خلق الله من الحب الـورى
وبنى الملك عليه وعمر (١)

فعلاتن فعِلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن فعلن

فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع فى البيت .

وثانى الأمرين اللذين نريد التفريق بينهما هو : الوزن : وهو مجموع التفعيلات التى يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

وكان الذى يراعى فى القصيدة هو المساواة بين أبياتها فى الإيقاع والوزن بعامة ، بحيث تتساوى الابيات فى حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفى نظام هذه الحركات والسكنات فى توالبها . وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم . وتشابها بين الأبيات وأجزائها تشابها ينتج عنه تناسب تام ، وتكرار للنغم ، تألفه الأذن لتسر به النفس . وهذه طبيعة النفس فى إدراكها عن طريق حواسها المختلفة . فإذا رأت العين شكل بلور ، سرت بتساوى جوانبه ، فإذا اكتشفت بعد ذلك تناسب زواياه تضاعف سرورها ، وكلما اكتشفت جوانب جديدة منه متساوية ، زاد سرورها على قدر اكتشافها . وكذلك الشأن فى الأصوات المناسبة ، وفى الموسيقى . فترتيب نغمات الموسيقى تألفه الأذن وتلذ به ، ولكن إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوى بين نغماتها كانت مدعاة نفور . وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى : إلا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية (٢) .

وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشد محافظة ، فالتزموها فى أبيات القصيدة كلها ، وزادوا أن التزموا قافية واحدة فى جميع القصيدة . وقد مرت شواهد

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ١٤٧ .

(٢) أنظر :

E. A. Poe : The Rational of Verse, in : The Complete Tales and Poems, p. 913-914.

كثيرة على ذلك من الشعراء القدماء وبعض المعاصرين (١) ، بل إنهم جعلوا من المحسنات نوعاً من التقسيم الإيقاعى فى داخل البيت نفسه ، فى مثل قول الخنساء :

حامى الحقيقة ، محمود الخلقة ، مهـ   دى الطريقة ، نفاع وضرار
جواب قاصيه ، جزار ناصية ،   عقاد ألوية ، للخيل جرار (٢)

ولم يكتفوا بالتزام الحرف الأخير فى القافية وهو حرف الروى ، بل التزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف . واتبع ذلك أبو العلاء فى « لزومياته » ، وسموا هذا الوجه من وجوه البلاغة عندهم « لزوم ما لا يلزم » ، وكان مقياس براعة فى الشعر العربى ، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، وقد سبق أن ذكرنا بعض أبيات من لزوميات أبى العلاء تصلح شاهداً على ذلك (٣) .

على أن هذه المساواة فى وحدات الإيقاع والوزن مدعاة ملل لو كانت تامة كل التمام ، كما إذا تكررت مثل أبيات الخنساء السابقة ، أو توالت الكلمات متساوية تمام المساواة فى صفاتها من حروف مدولين وغيرها . لأن النغمات تبدو ، إذن ، رتيبة يملها السمع . ثم إن الموسيقى فى البيت ليست إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت ، على حسب الفكر والشعور والصورة المدلول عليها . ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون هذه المساواة فى النغم تامة رتيبة .

والحق أن هذه المساواة التامة الرتيبة قلما توجد فى الشعر القديم نفسه ، كما فى بيتى الخنساء السابقى الذكر . فالحملة على الوزن القديم فى الشعر العربى من هذه الناحية غير عادلة ، ذلك أن الوزن والإيقاع فى ذلك الشعر لا يتفقان كل الإتفاق فى أبيات القصيدة الواحدة ، وذلك لثلاثة أسباب :

أولها اختلاف التفعيلات : ذلك أن التفعيلات التى تتكون منها البحور فى الشعر العربى ، تظل هى هى فى كل الأبيات . فللشاعر حريته فى نقصها أو تسكين متحركها

---

(١) أنظر : مثلا صفحات ١٤٨ ، ١٧٦ ، ١٨٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : هامش ص ٢٦١ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : هامش ص١١٠٠ من هذا الكتاب ، وانظر كذلك : الدكتور ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٢٢ ، ٢٧٦ .

وقريب منه فى الفرنسيه ما يُسمى القافية الغنية لنفس السبب . la rimeriche أنظر .
M. Grammont : petit Traité de Vers. Franc. p. 30.

على نحو ما هو مدروس فى علم العروض فى الزحاف والعلل . فمثلا « فاعلاتن » تصبح « فعلاتن » فى حشو البيت وفى آخر الشطر الأول منه ، وقد تصبح « فالاتن » أو « مستفعل » فى آخر البيت . و « متفاعلن » فى بحر الكامل قد تصير « متفاعلن » فى حشو البيت ، أو « متفاعل » أو « متفا » فى آخر البيت . ونذكر مثلا هنا قول شوقى قصيدته فى « العلم والتعليم » :

ليس اليتيم من انتهى أبواه من ... هم الحياة وخلفاه ذليلا
فأصاب بالدنيا الحكيمة منهما ... وبحسن تربية الزمان بديلا
إن اليتيم هو الذى تلقى له ... أما تخلت ، أو أبا مشغولا (١)

ويظهر من وزن هذه الأبيات اختلاف تفعيلاتها بدءاً وحشواً وختاماً .

والسبب الثانى هو إختلاف حروف الكلمات التى تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مد طويلة ، وحروف لين . وهذا لا يضر بالوزن والإيقاع كما سبق أن أشرنا(٢) . وهذا الاختلاف الصوتى بنوع الموسيقى ، وبنوع معانى الإيحاء الموسيقى فى الوزن الواحد . وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء فى العربية إفادة إيحائية ، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعياً يكاد يكون لا شعورياً ، لعمق دراستهم اللغوية . ورهف إحساسهم . وإنما كان هذا الوعى لا شعورياً لأن خصائص الكلمات — من هذه الناحية الجمالية — لم تدرس فى العربية دراسة منهجية يعتد بها . على حين يعنى بهذه الدراسة النقاد فى الغرب ، ولها فى نتاج كتابهم وشعرائهم أثر عظيم (٣) ، مثلا يقول أبو العلاء فى « سقط الزند » فى مطلع قصيدة يخاطب صديقيه :

عللانى . فإن بيض الأمانى ... فنيت ، والظلام ليس بفانى

فالمد فى الكلمة الأولى من الشطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله . على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثانى من المد لتحاكى معنى انقضاء

(١) الشوقيات ج ١ ص ٢٢٧

(٢) أنظر ص ٤٣٤ – ٤٣٥ من هذا الكتاب

(٣) سبق أن ذكرنا أن نقاد العرب وقفوا على بعض خصائص صوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها ، وإن كان تمثيلهم لذلك من الشعر القديم غير مسلم به ، أنظر هامش ص ١٢٠ – ١٢١ من هذا الكتاب .

الآمال . فإنها تقع سريعة فى النطق لتدل على الفناء السريع « لبيض الأمانى » والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضاد فى النطق بينهما وبين « فنيت » . فنى الشطر الثانى يدل انقطاع الصوت السريع فى الكلمة الأولى على الدلالة السابقة . ليعقبها المد فى كلمتى : « الظلام » و « بفانى » ، ليوحى الصوت إيحاء قوياً بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له (١) .

وينطبق ذلك أيضاً على قول الأستاذ العقاد حين نقل جثمان سعد زغلول إلى ضريحه :

أعبر القــاهرة اليوم كما كنت تلقاها ، جمــوعاً ونظاماً
لحظــة فى أرضهــا عابرة بين أبــاد طــوال تترامى

وكذا قول شوقى فى مطلع سينيته الأندلسية . وهى من بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) :

اختــلاف النهار والليــل ينسى أذكرا لى الصبــا وأيام أنسى
وصفــاً لى ملاوة من شباب صــورت من تصورات ومس
عصفت كالصبا اللعوب ،ومرت ســنة حلوة ولــذة خلس

فنى البيت الأول . وفى الشطر الأول من البيت الثانى . تكثر حروف المد . وشوقى فيهما يصور معنى قريباً من معنى بيت أبى العلاء السابق ، ولكن فى الشطر الثانى من البيت الثانى . ثم فى البيت الثالث . تتوالى الكلمات خالية أو تكاد من حروف المد . مع كثرة حروف الصفير . لأنه يصف فترة حلوة أسرعت فى سيرها كأنها سنة نائم . وقد قلنا إن هذا الإيحاء — باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى فى توالیها وفى جرسها — أثر لتمكن الشاعر من لغته . ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إيحاء يكاد يكون لا شعورياً . وإنما ضربنا هذه الأمثلة تدليلا على أن موسيقى الشعر فى القصيدة القديمة ليست جد رتيبة بسبب المساواة بين الأبيات فى الوزن والإيقاع ، كما قد يتوهم .

---

(١) لأجل البيت أنظر شرح التنوير على سقط الزند ص ٩٠ — ٩١ .

وثمت سبب ثالث يتم به التنويع فى داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ألا وهو الانشاد : ولا نقصد به شيئاً سوى قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى . وعلى نحو ما هو معروف فى « فن الإلقاء » . والإنشاد يقتضى الضغط على بعض المقاطع والكلمات فى ثنايا البيت . وطول الصوت فى بعض الكلمات وقصره فى الأخرى ، وعلو الصوت أو انخفاضه . وبيان ذلك أننا نقيس فى العروض مقاطع الصوت قياساً كميا ، على حين هناك مقاييس « كيفية » لها تأثير كبير على كميات حروف الكلمات وموسيقاها . منها درجة الصوت علواً وانخفاضاً ، ودوام الصوت طولا وقصراً ، ونبرة الصوت قوة وضعفاً ، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة وأثره الإيحائى (١) .

وإذا كانت الكلمات فى اللغة العربية ينطق بمقاطعها على سواء ، وهى منفردة ، فإن الكلمات فى الجمل — وبخاصة فى الشعر — تقتضى نطقاً تكتسب به صفة خاصة من الصفات السابقة ، وبه تتنوع موسيقاها . فيحس المرء فى بيت أبى العلاء السابق الذكر بضرورة طول الصوت فى الشطر الثانى فى كلمتى « الظلام » و « بفانى » .

وحتى لو لم يكن هناك إنشاد جهرى ، فإن تمثل المعنى فى القراءة الصامتة يقتضى تمثل موسيقى الأبيات مختلفة ، ومن المسلم به أن موسيقى الشعر تظل خاصة من خصائصه همساً أو إلقاء .

وفى ذلك كله يظهر تنويع الصوت على حسب موقع الكلمة ، ثم على حسب الاستفهام والتعجب والنداء ، والإثبات والنفى ، والأمر والنهى ، والاستجابة والدعاء ، وما إليها . أنشد مثلا ، هذه الأبيات من قصيدة شوقى فى غاب بولونيا .

يا غاب بولون ، ولى دمم عليك . ولى عهود
زمن تقضى للهوى ولنا بظلك ، هل يعود ؟
حلم أريد رجوعه ورجوع أحلامى بعيد
وهب الزمان أعادها هل للشبيبة من يعيد ؟
يا غاب بولون ، ولى وجد مع الذكرى يزيد

(١) A. Warren and R. Wellek : Theory of Literature, p. 160-161

خفقت لرؤيتك الضلوع ، وزلزل القلب العميد
وأرى أقسى ما عهدت ، فما تميل ، ولا تميد (١)

وذلك أن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه ، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد ، مع اتحاد الوزن والإيقاع . فلا وجود لمقطع صوتى ، أو تفعيله مستقلة . بل وجودها رهين بالبيت فى معناه وموقعه من أخواته . وتقسيم الجمل فى داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ، ولكنه يؤثر كذلك فى الموسيقى بتنوع الإنشاد وصبغه صبغة خاصة (٢) . ويتم هذا التنويع لأسبابه السابقة ، فى داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة ، فتتوافر للنغم وحدته ، ولكنها ليست رتيبة مملة ، لأنها مختلفة بعض الاختلاف ، بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وحدة فى داخل وحدتها . ولهذه المظاهر رباط وثيق بالمعنى فى الحالات التى شرحناها ، وبخاصة فى الحالة الثالثة السابقة الذكر .

وقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذى كانت تنظم فيه فى الشعر العربى ، أى بين موقف الشاعر فى معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن الذين اختارهما للتعبير عن موقفه (٣) ، على نحو ما هو معروف فى شعر الكلاسيكيين من الأوروبيين والقدماء من شعراء الغرب ، والحق أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديمة . فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون فى كل بحور الشعر . وتكاد تتفق المعلقات فى موضوعها ، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل . ومراثيهم فى المفضليات جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف . والأمر بعد ذلك للشاعر . فقد يقع على البحر ذى التفاعل الكثيرة فى حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه . محباً كان أو راثياً . أو لملاءمة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال وما إليها ؛ ولهذا كانت البحور الغالبة فى الأغراض القديمة هى الطويل والكامل والبسيط والوافر . وقد

---

(١) الشوقيات جـ ٢ ص ٣٠ — ٣١

(٢) أنظر : A. Warren and R. Wellek, op. cit. 172-173.

(٣) من هؤلاء سليمان البستانى فى مقدمة ترجمته للألياذة ص ٩٠ — ٩٤ وليس فى كلامه تحديد تام فاصل لاستعمالات البحور ، كما أن استنتاجه لا يقوم على إحصاء .

تنفعل (١) النفس أو تطرب لداع مفاجىء ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة ، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرمل . وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحر ، بعد ذلك ، ، قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفى عليه الصبغة التى يريد . بما يصف فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص (٢) . وهذه هى النظرة السائدة وفى الشعر فى النقد العالمى منذ الرومانتيكيين .

ولكلمات القافية صلة بموسيقى البيت . والقافية فى الشعر العربى ذات سلطان يفوق ما لنظائرها فى اللغات الأخرى . إذ أن بعض اللغات تخلو من القافية ، أى لا تتفق نهاية البيت مع أى بيت آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة ، كما فى اليونانية ، فى هوميروس مثلا . وفى الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذى بعـــده ، وهى القافية المتعانقة rime embrassée أو مع التالى لمـــا بعده . وهى القافية المتقاطعة rime croisée (٣) ، على حين القافية فى الشعر القديم تســـير على نمط واحد مع لزوم ما لا يلزم أو بدونه كما سبق أن شرحنا (٤) .

وللقافية قيمة موسيقية فى مقطع البيت ، وتكرارها يزيد فى وحدة النغم ، ولدراستها فى دلالتها أهمية عظيمة . فكلماتها — فى الشعر الجيد — ذات معان متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون هى المجلوبة من أجله . ولا ينبغى أن يؤتى بها لتنمية البيت ، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث

---

(١) كما فى الأبيات التى أوردنا لجاهلية التى رثت إبنها ص ٣٧١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر فى ذلك : الدكتور ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٣ — ١٨٤ ، و ص ١٨٧ — ١٩٧ ؛ وانظر مثلا كيف نظم شوقى من بحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) قصائد : أولاها قصيدته فى نكبة دمشق ، وهى خماسية ثورية ، وقصيدته : « بعد المنى » وطابعها الحنين والقلق . ثم قصيدته فى توت عنخ آمون وطابعها الحنين والقلق ، ثم قصيدته فى توت عنخ آمون وطابعها حزن وتبرم (الشوقيات ج ٢ ص ٨٨ — ٩١ و ج ١ ص ٥٤ — ٥٨ : وص ٤٤٣ — ٣٤١) .

(٣) انظر : Maurice Grammont : petit Traité de Versification Francais p. 35-36

(٤) انظر ص ٤٦٤ ومراجعها من هذا الكتاب . ومثال القوافى المتقاطعة قول الشاعر العـــربى الحديث :

اراد الله أن يعـــ	شق لمـــا أوجد الحنـــا
وألقى الحـــب فى ا لـــ	بك ، إذ ألقـــاه فى قلبى
إرادتـــه ومـــا كانت	إرادتـــه بـــلا معـــنى
فإن أحببت مـــا ذنبـــ	ـك أو أحببت ما ذنبى ؟

لا يسد غيرها مسدها فى كلمات البيت قبلها . وإذا درست القافية من هذه النواحى وأمثالها يظهر تباينها قوة وضعفاً ، حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية . تأمل مثلا فى كلمات القافية فى هذا البيت من قصيدة شوقى فى ذكرى المولد :

يريدا الخالق الرزق اشتراكا   وإن يك خص أقواماً وحابى

ويريد شوقى من « حابى » معنى اختصه ، وهو نفس المعنى المراد من « خص » فى نفس البيت (١) .

وكذا قوله ، وقد أبدع فيه ما شاء ، من قصيدته فى نكبة دمشق :

نصحت ، ونحن مختلفون دارا ،   ولكن كلنا فى الهم شرق
ويجمعنا — إذا اختلفت بلاد —   بيان غير مختلف ونطق (٢)

فإن البيان — فى معناه المراد فى البيت أى الإفصاح — يستلزم الاتفاق فى النطق فى معناه العام ، وهو الذى يقصده شوقى ، فيضعف مجىء اللازم بعد الملزوم .وما أردنا سوى ذكر أمثلة يؤدى استقصاء الدراسة فى نظائرها إلى نتائج عامة فى دراسة القافية من ناحيتها الدلالية والموسيقية معاً (٣) .

وليس من قاعدة تربط حروف القوافى بموضوع الشعر ، والأمر فى ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد ، غير أنه لحظ « أن القاف قد تجود فى الشدة والحرب ، والدال فى الفجر والحماسة . والميم واللام فى الوصف والخبر ، والباء والراء فى الغزل والنسيب فى الغزل . وإنما هو قول إجمالى ، إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق » ، لأن هذه الأحرف تختلف فى موسيقاها ، تبعاً لحركتها ، وللحروف والحركات قبلها (٤) .

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ٦١ .

(٢) الشوقيات جـ ٢ ص ٩٠ . فإذا أريد بالبيان القرآن فلا اعتراض على القافية ولكن يتوجه الاعتراض إذن ، إلى المعنى العام .

(٣) انظر . A. Warren and R. Wettek, op. cit. P. 161-162

(٤) سليمان البستانى : المرجع السابق ص ٩٦ ، ويقول صاحب هذا الرأى أنه توصل إليه نتيجة لطول نظره ومقابلته فى قصائد الشعراء .

وظل للقافية والوزن سلطانهما فى الشعر العربى لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث . وفى هذا العصر لا يزال بعض المجددين من الشعراء يلتزمهما .

ولكن يجدر أن نقول إن الثورة على الوزن والقافية بدأت منذ القديم . فقد مل الشعراء النظم على وتيرة واحدة فى القصائد ، وتاقوا إلى التنويع والتجديد . وكان أهم تجديد فى ذلك هو الموشحات ، ويبدو أنها نشأت فى أواخر القرن الثالث ، ولكنها لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن . وذلك أنها كانت مقصورة على الأدب الشعبى ومجال اللهو والمجون . ولما راجت وكثرت أغراضها تكلف كثير من الشعراء فى موسيقاها ونظمها فكسدت سوقها . يتحدث لسان الدين بن الخطيب المتوفى عام ٧١٣ من الهجرة عن الموشحات ، فيقول إنه « انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها (١) » .

والموشحات ثورة على نظام القصيدة فى الأوزان والقوافى . فعلى الرغم من أنها نظمت أولا فى البحور القديمة ، ما لبثت أن تحررت منها فى بحور كثيرة تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها . أما القافية فكانت القصيدة ربما تبدأ بمطلع (٢) ، وهو يتفق فى وزنه مع القصيدة ولكنه ذو قافية على حدة ، ثم يأتى بعده ما يسمى غصناً (٣) ، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع ، مع اتحاده معه فى الوزن ، ثم يأتى بعد ذلك ما يسمى قفلا (٤) ، وهو متحد مع المطلع — إذا وجد — فى قافيته وفى البحر ، والغصن مع القفل يسمى مجموعهما بيتاً ، وآخر قفل فى القصيدة يسمى خرجه .

ومثال الموشح المتحرر من قافية القصيدة — ولكنه يتبع الوزن القديم — قول الوزير أبى عبد الله لسان الدين بن الخطيب :

جاءك الغيث إذا الغيث همى	يا زمان الوصل بالأندلس	مطلع
لم يكن وصلك إلا حلما	فى الكرى أو خلسة المختلس	

---

(١) نفح الطيب ج ٤ ص ١٩٥ ، وانظر كذلك الدكتور ابراهيم أنيس فى مرجعه السابق ص ٢١٨-٢١٩ ، ٢٢٤ — ٢٢٥ ، ٢٢٩ .

(٢) ما يسمى بالفرنسية refrain وبالأسبانية estribillo

(٣) يقابله بالأسبانية mudanza

(٤) يقابله فى الأسبانية Vuelta ، وبهذا النظام العام أثرت الموشحات فى شعراء التروبادور ؛ انظر كتابى : الأدب المقارن ص ١٠٨ — ١٠٩ والمراجع المبينة به ؛ ثم انظر : الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى ص ١٤٥ — ١٤٨ .

إذ يقول الدهــر أسباب المنى	مثلمــا يدعو الوفود الموســم	«غصن»
زمراً بين فرادى وثــنى	تنقــل الخطو على ما ترســم	
والحيــا قد جلل الروض سنا	فسنــا الأزهــار فيــه تبسم	
وروى النعمان عن ماءالسما	كيف يــروى مالك عن أنس	قفــل
فكساه الحس ثوبا معلمــا	يزدهى منــه بأبهى ملبس	

ومثال آخر لموشح ذى طابع وزن يتميز بهما ، ووزنه جديد ، قول عبادةالقزاز :

بدر تم ، شمس ضحى غصن نقــا ، مسك شــم
ما أتم ، ما أوضحــا ما أورقــا ، ما أنم
لا جــرم ، من لحا قــد عشقا ، قد حــرم (١)

ولكن شعراء الموشحات لم يهدفوا إلى سوى التحرر من نير القافية والوزن فى القصيدة القديمة ، ولم يدر بخلدهم أن يثوروا على المعانى ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الإيحائية ، ليصفوا — عن طريق الإيحاء بالنغم — مالا يوصف من المشاعر وأحوال النفس ، مراعاة للناحية الشعورية واللاشعورية والفكرية . وهذا ما دعا إليه المجددون فى أوزان الشعر العربى فى العصر الحديث .

والحق أن هذه الدعوة صدى لمــا تمخض عنه المذهب الرمزى فى الأدب العربى (٢) . فقد أراد هؤلاء الرمزيون أن يجددوا فى أوزانهم فى لغاتهم الأوروبية — على سعتها فى أوزانها — وأن يتخلصوا من سلطان القافية . وهو أقل ثقلا من سلطان القافية العربية . وعندهم أن الوحدة الحق هى وحدة الشعور والإحساس ، ويجب تطويع الكلمات والتعبيرات لتلائم الفكرة فى التجربة ، أو الشعور المختمر . ولهــذا لابد من تحطيم القوالب الرتيبة ، لتغيير الوحدة الموسيقية مع تغير العبارة ، وتتنوع بتنوع الإحساس . فالموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه . والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع فى الجملة ، على حسب الشعور الذى يعبر عنه . وتطابق الشعور

(١) راجع فى ذلك كله عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، ص ٥٤١ — ٥٤٨ ونفح الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ ص ١٩٥ — ٢٠١ . الدكتور هيكل السابق الذكر .

(٢) وكان الرمزيون أول من دعا فى المذاهب الأدبية إلى القصد إلى الإيحاء فى الوزن وإلى توزيع والموسيقى فى أبيات القصيدة لتوفير هذا الإيحاء ؛ وقد أثروا — بدعوتهم تلك — فى مختلف الآداب العالميــة ، انظر ص ٣٧٤ — ٣٧٥ — ٣٧٨ — ٣٩٢ — ٣٩٧ — ٣٩٩ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها . ولا ينبغى أن تكون هذه الموسيقى رتيبة بحال ، لأنها تعبيرية إيحائية . تضفى على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى ، وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه فى القصيدة الواحدة . فوحدة الإيقاع فى تغير — فى نفس التجربة الشعرية — على حسب ما يمكن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس . والكلمات أصوات . ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية . والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة فى اللغة .

وأما القافية فقد هون بعض الرمزيين من قيمتها ، فنادوا بإهمالها ، أو اكتفوا بتقارب فى الأصوات الأخيرة فى الأبيات التى تتوافق فيها . ولم يهتموا كذلك بأن يكون للبيت مصراع ، بل يكون وحدة كله .

على أن الرمزيين لم يقضوا على استعمال الأوزان القديمة ، بل أباحوا للشاعر أن ينظم بها ، أو ينوع فيها . وله كذلك أن يخترع أوزاناً — ما بدا له — على الأساس السابق ، ولكنهم لم يحتموا عليه ذلك ، فالموسيقى رهينة بتجربته كما يراها الشاعر .

هذا ، وقد كان طلائع الرمزيين ينظمون فى الأوزان القديمة . بل إن « مالارميه » نفسه لم يكن يحبذ هذا النوع من التجديد فى الوزن (١) .

وتكاد تكون الحجج السابقة هى كل حجج المجددين فى شعرنا الحديث : وقد ضاقوا بسيطرة القافية العربية ، وخرجوا على وحدة الوزن ، لنفس الأسباب التى شرحها الرمزيون وأشرنا إليها .

على أن الرمزيين لم يقضوا على استعمال الأوزان القديمة ، بل أباحوا للشاعر القديمة . وكثير من المعاصرين منهم يلتزمون القيود التقليدية فى الأوزان فى كثير من قصائدهم . وشعرهم التجديدى أنواع : فمنهم من يهمل القافية أحياناً ، ويلتزم بحراً واحداً ، كما فى قصيدة عبد الرحمن شكرى : « نابليون والساحر المصرى » ، وفيها :

---

(١) انظـر : Ph. Van Tieghem, op. cit. P. 251-264

وكذا : P. Martino ; Parnasse et Symbolisme, P. 155-159

وكذا : H. Clouard : Histaire de la Litterature Francaise P. 107-109

ولسوف تبلغ بالسيوف مبلغاً ... تدع الممالك فى يديك بيادقا
لكن سيعقبك الزمان وصرفه ... زمناً يكون به الطليق أسيرا
فى صخرة صماء فوق جزيرة ... فى البحر يضربها العباب الأعظم
فاسل نابليون سيفا ماضياً ... لما رأى العواد ساء مقاله
لكنه ضرب الهواء بسيفه ... حيث اختفى المتنبى السحار
فأعاد فى الغمد الحسام تخوفا ... ومضى إلى أصحابه يتعجب (١)

وهذا نوع من الشعر الموزون المطلق من القافية .

أما الشعر المنثور أو الحر فهو الذى لا يلتزم بوزن اصطلاحى ولا قافية . ولكن له مع ذلك نوع من إيقاع ووزن خاصين به لا يخلو منهما نثر أدبى رفيع « وإن لم يدخلا فى معايير الشعر المصطلح عليه . وليس لهذا النوع من الشعر فى العربية قيمة كبيرة حتى الآن.

أما الشعر المطلق أو المرسل فمذهبه الاحتفاظ بالإيقاع دون الوزن (٢) ، وقد تهمل القافية ، كما فى القطعة السابقة ، وقد لا تهمل ويتبع فيها نظام يقرب من نظام الشعر فى اللغات الأوروبية فى قوافيه المتعانقة والمتقاطعة (٣) . وقد ذكرنا أمثلة من هذا الشعر فى شواهدنا السابقة (٤) ، وقد تلتزم فيه القافية والإيقاع ولكن يختلف الوزن . كما فى قصيدة كامل سند السابقة الذكر (٥) . ثم إن الوزن فى القصيدة المعاصرة قد يلتزم فيه وحده التفعلية فى البحر . أى وحدة الإيقاع . وهو الأعم الأغلب من حالاتها ، ولكن قد تتجاور فيها البحور المتقاربة فى إيقاعها : كما فى قصيدة خليل شيبوب التى ذكرنا من قبل نموذجاً (٦) منها ، وقد يتخلل القصيدة ذات الوزن الحديث أبيات تامة على حسب نظام القصيدة القديم . كما فى نفس قصيدة خليل شيبوب السابقة الذكر .

وفيما يخص القيمة الفنية لهذا النوع من الشعر الحديث . نقرر أن التجارب الناجحة تقل فيه حتى الآن ، وذلك أن كثيراً من شعرائنا ينظمون فى الأوزان الجديدة جنوحاً

---

(١) نقلنا هذه الأبيات عن مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٢١ — ٢٢ .

(٢) انظر ص ٤٣٥ — ٤٣٦ من هذا الكتاب .

(٣) هامش ص ٤٤٢ من هذا الكتاب

(٤) راجع ص ٤٢٣ — ٤٢٤ — ٤٢٨ — ٤٢٩ من هذا الكتاب

(٥) راجع ص ٤٣٣ — ٤٣١ من هذا الكتاب .

(٦) راجع ص ٣٧٥ — ٣٧٦ من هذا الكتاب .

إلى اليسر والسهولة ، عن غير إدراك لصعوبة هذا النوع من الأوزان الموسيقية الموحية التعبيرية ، على نحو ما وضح فى دعوة الرمزيين التى أوجزنا فيها القول .

والحق أن هــذا النوع أشق من السير على الأوزان التقليدية ، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية ، وقيمها الجمالية ، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التى تتراسل معها ، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء ، وتكرار وتوكيد وتنويع فى النغم ، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف فى الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة . وقد ذكرنا — قبل — ما نعده أمثلة ناجحة لهذا النوع من الشعر ، ومن هذه التجارب ما يقصر عن أدائه الشعر التقليدى فى وزنه وموسيقاه الرتيبة (١) .

وقــد بقى للشعر — فى معايير نقــدنا الحديثــة — جانب آخر : هو الجانب الاجتماعى ، جانب موضوع التجربة ، وهو ما نتناوله بشىء من التفصيل فيما بقى لنا من هــذا الفصل ، فى قضية الالتزام وموقف المذاهب الحديثة منها :

---

(١) نضرب مثلا آخر لهذه التجارب الناجحة بهذه الأبيات من قصيدة « نزار قبانى » التى عنوانها : إلى مسافرة ؛ وفيها يقول :

صديقتى ، صديقتى الحبيبــة
غريبــة العينين فى المدينة الغريبــة
شهر مضى ؛ لا حرف . . . لا رسالة خضيبة
لا أثر
لا خبر
منك يضىء عزلتى الرهيبة .
أخبــارنا
لا شىء يا صديقتى الحبيبــة
نحن هنــا
أشقى من الوعود فوق الشفة الكذوبة .
أيامنــا
تافهة فارغــة رتيبــة
دارك ذات البذخ والستائر اللعوبة
هاجمها الشتاء يا صديقتى الحبيبــة
بغيمــه
بثلجــه
بريحــة النصوبه .
والورق اليابس غطى الشرفة الرهيبة . . . (للنص انظر الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى : شعر اليوم ص ٣٠ - ٣٣) .

(٦)

التزام الشعر

ما عناصر الشعر ؟ وما العلاقة بين هذه العناصر ومعنى الشعر ؟ وما مدى أهمية المضمون فى التجربة ؟ وهل ينظم الشعر لذات الشعر ؟ أم هل ينظم لنقد الحياة ؟ وأى فرق بين الشاعر والناثر فى صلتهما بالمجتمع ؟ هذه أسئلة لا محيد من الوقوف عندها لمعرفة اتجاه العصر الحديث فى التزام الشاعر : أى مشاركته قومه فى قضاياهم الإنسانية والوطنية ، أو فى تركه طليقاً مجنح الخيال ما بدا له . وبعبارة أخرى : نعالج فى هذا الجزء الصلة بين الشعر والفكر ، وبين الفكر والمجتمع ، فنشرح أولا معنى : « الشعر الخالص » وثانياً : « الشعر لذات الشعر » ، لنتحدث — بعد هاتين القضيتين — فى قضية ثالثة : هى الالتزام .

١ — الشعر الخالص : قضية من قضايا النقد الحديث ، لم توجد إلا بعد أن تقدم علم الجمال . وقد نشأت فى كنف « الرمزية » ، وظلت أثراً من آثارها . واشتد الجدال حولها فى فرنسا ثم فى انجلترا فى الربع الأول من هذا القرن ، ثم ضعف الآن عن ذى قبل ، وإن ظلت ذات أهمية خاصة فى النفوذ إلى إدراك العصر الحديث للشعر ورسالته .

ويقصد « بالشعر الخالص » توافر العناصر التى هى جوهر الشعر فى صياغة التجربة ، وذلك أن جوهر الشعر — فى نظر أصحاب الشعر الخالص — هو حقيقة مستسرة عميقة إيحائية ، لا سبيل إلى التعبير عنها بمدلول الكلمات ، بل بعناصر الشعر الخالصة غير مقصورة على جرس الكلمات ، ورنين القافية ، وإيقاع التعابير ، وموسيقى الوزن . فهذه كلها لا تصل إلى المنطقة العميقة التى يختمر فيها الإلهام (١) .

ولكن إذا وضعت الكلمات فى مواضعها الإيحائية الحق ، وصدرت فى إيقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لأعماق النفس ، وعن حَمْيّا فنية ، فإنها تشف عن أجواء روحية رحيبة ، كما يشف صلصال الجسم المادى الكثيف عن جوهر الروح التى تمده

(١) لمعنى الإلهام فى العصر الحديث انظر ص ٣٤٠ — ٣٤٦ من هذا الكتاب .

بالحياة . وهـذا الجوهر المستسر الذى يشف عنه التعبير الشعرى لا يمكن — فى هذه الحالة — تحديده أو وصفه ، ولا الزعم بأنه مستمد من مدلول الكلمات من حيث وضعها . وكأنما يسرى فى كلمات الشعر الإيحائية — فى صفاتها السابقة — تيار كهربى ، أو قـوة مغناطيسية ، كتلك التى تحدث عنها أفلاطون على لسان سقراط ، إذ أن الحديد المغناطيسى لا يقتصر على جذب حلقة الحديد ، بل يكسبها خاصة الجذب لما يمسها من حلقات أخرى(١) .

وإذن يوحى التعبير فى الشعر — بما فيه من هذا التيار المستسر — بمدلولات ليست منطقية فى جوهرها ، ولا وضعية فى اللغة . ولنقرب للفهم طبيعة هذه المدلولات بهذا المثال : إذا سمعنا من ينادى : « إلى أين ذهب الخادم ؟ » أو أصغينا إلى إبراهيم ناجى فى قصيدته : العودة — وقد استشهدنا سابقاً ببعض أبياتها — حين يقول :

أين ناديك ؟ وأين السمر ؟   أين أهلوك بساطا وندامى ؟

فالأذن تسمع الجملة الأولى كما تسمع البيت . والعقل يقف على مدلول الكلمات فيهما . فيفهم معناهما على حسب قواعد اللغة العامة وأوضاع الكلمات . وهـذه هى حدود العقل . والتجربة تدلنا — عادة — على أن الجملة الأولى تنتهى الغاية منها عنـد فهمها ، وتدعنا فى حالتنا الطبيعية ، على حين يترك فينا الاستفهام فى البيت أثراً آخـر يتمثل فى هـزة نفسية ، إذ يوحى إلينا — مجرداً عن القرائن الأخرى — بموقف خاص : عودة من سفر طويل أو قصير ، مفاجأة المنازل وقد أوحشت بعد أنس ، ذلك الماضى الحبيب الغنى بذكرياته وملذاته . . . — وتلك الهزة النفسية ، وذلك الموقف الخاص ، تجاوزان مجرد المدلولات اللفظية ، وفيهما يظهر الفرق بين الإيحاء الشعرى . والدلالة النثرية المحضة كما هى الجملة المذكورة قبل البيت السابق . وهذا هو الشأن فى التجارب الشعرية بعامة ، لا تعتمد إلا على العناصر الإيحائية الخالصة : هبنى جلست فى حديقة من الحدائق أمام السماء والورود وأوراق الدوح الظليلة اليانعة ، فى فصل الربيع الذى تنفح نسماته بالحب . فإذا لذت بالدعة والصمت ، وطردت من ذهنى كل الحجج وما تتمخض عنه من أفكار ، فإنى أشعر فى نفسى بعالم مضطرب من صور وألوان وعطور فتحفل نفسى بشتى المشاعر والإحساسات والآمال الغامضة المتنوعة التى لا يمكن التعبير

(١) أفلاطون : أيون ، ٥٣٣ د — ٥٣٣ ﻫ ، وإلى هذا أشرنا ص ٢٠ — ٢٢ من هذا الكتاب .

عنها بالتحليل والشرح ، فأغوص فى خضم الوجـــود ، واتحد بالشعور مـــع من حولى ، حتى أنسى نفسى ، وأذهب إلى ما وراء حدود الفكرة . إلى جوهر الأشياء ، إلى ما لا يستطاع شرحه من الحقائق التى تعجز اللغة عن أدائها . وهنا انتقل بعيداً عن مشاغل الفكر التى هى ميدان النثر ، إلى عالم النفس الغامض ، حيث تنضج الغرائز الحيوية والآمال السامية ، وهنا أسبح فى ذلك العالم السامى الذى لا سبيل إلى التعبير عنـــه إلا بما يتوافر فى الشعر من اللحن والإيقاع والوزن وجرس الكلمات وحسب وضعها فى موسيقاها النفسية العميقة ، وبما توقظ فينا تلك الذكرى البعيدة من مشاعر روحية تربطنا بروح العالم ، وتجعلنا نكاد نمس الأصول والأسس السامية للإنسانية : وذلك هو الشعر المجنح المحلق فى أجواء لا عهد لمدلولات اللغة بها من حيث وضعها .

تلك هى عناصر الشعر الخالصة ، وبها يصير الشعر نوعاً من التصوف اللغوى فى دلالته الإيحائية التى لا تعتمد على المنطق ، وإن كانت لاتضاد العقل ولكنها تتجاوزه .

أما عناصر الشعر غير الخالصة — فى نظر هؤلاء — فهى الموضوع ، أى ما يفهم من العنوان عامة ، ثم الأفكار المدلول عليها فى الشعر الذى نظم فى ذلك الموضوع (١) ، ومعنى كل جملة ، والتتابع المنطقى للأفكار ، والتدرج فى الدلالة على التجربة ، وتفصيل الوصف ، والمشاعر المثارة إثارة مباشرة ، وبالجملة : جميع الأفكار والمشاعر والصور المباشرة ، فتلك كلها ليست جوهر الشعر ، عند دعاة الشعر الخالص ، وإن كانت — حين تنتظم فى العناصر الإيحائية — تكتسب ذلك التيار المستسر الذى تحدثنا عنه ، وتندرج فيه ، وتنجذب بمغناطيسية ، فتتضافر جميعها لخلق الشعور الفريد غير المحدود . المعتمد أولا على العناصر الإيحائية الخالصة (٢) . وإنما يكون الحكم على الشعر على حسب ما يتوافر له من إحكام فى العناصر الخالصة ، ولا عبرة عند هؤلاء بما سواها .

---

(١) للتفريق بين الأمرين انظر :
A. C. Bradley : Oxford Lectures On Poetry, London 1950 P. 11-13

(٢) للشعر الخالص انظر : H. Bremond : La Poésie Pure, ch. I-VII
وكذا : B. Croce : la Poésie ... P. 53-57 ولأجل المشاعر المثارة إثارة مباشرة انظر ص ٣٥٦ ، ٤٣٥ — ٤٣٧ من هذا الكتاب .

ولكن هل يمكن أن توجد تلك العناصر الخالصة مستقلة قائمة بنفسها ؟ ، وبعبارة أخرى : هل هناك وجود للشعر الخالص قائمة بذاته ؟ هذا طبعاً ما لا يمكن أن يكون ، لأن الشعر كلام ، وللكلام مدلول لغوى ، وإلا كان ضرباً من العبث ، وهذا المدلول يعد من العناصر غير الخالصة فى نظر هؤلاء . ويعترف كبار دعاة الشعر الخالص ألا وجود لهذا الشعر مستقلا عن العناصر غير الخالصة . ففى كل شطران : الشطر الخالص بعناصره السابق شرحها ، ثم الشطر غير الخالص . ولا وجود لأحد الشطرين بدون الآخر (١) . وإنما يقصد هؤلاء من وراء دعواهم إلى إبراز الجانب الإيحائى الذى يتجاوز حدود اللغة ، وهم رمزيون في دعوتهم تلك ، ويستشهدون لها بقول « فلوبير » : « إن بيتاً جميلا من الشعر لا يدل على شىء خير من بيت أقل منه جمالا وإن احتوى على معنى » . ويفسرون عبارة « فلوبير » بأنه لا يريد أن يخلو الشعر من المعنى ، ولكنه يريد أن يعبر عن أن الذى يجعل الشعر شعراً ليس هو معناه ، بل عنصره الشعرى الخالص ، وإن كانت وظيفة الشعر الخالص بعد ذلك أن يدل بطبعه على معنى (٢) . ولا يمكن فصل الناحية الجمالية من المعنى إلا عن طريق التجريد النظرى للاستعانة به على التحليل والشرح ، وهو تمييز خارجى محض .

إذن للمضمون قيمته ، حتى فى نظر دعاة ذلك النوع من الشعر ، ويبلغ الشعر الخالص قمته إذا تضافر المضمون والصياغة وأحكما حتى أصبح لا يستطاع فهم ذلك المضمون إلا فى تلك الصياغة ، بحيث يكون كل تغيير فى تلك الصياغة ضاراً بالمعنى ، فيصبح قالب الشعر الشكلى محكما فى الإيحاء بالمعنى إيحاء لا يغنى فيه غير ذلك القالب . وهذا أمر لا يتوافر إلا إذا بلغ الشعر درجة من الكمال يعز (٣) وجودها .

فإذا أنعمنا النظر فى دعوة الشعر (٤) الخالص ، وجدنا أنها لا تغفل شأن التجربة ،

---

(١) انظر : H. Brémond : la Poésie, Pure P. 95-97.

(٢) المرجع السابق ص ٤٤ — ٥٤ .

(٣) انظر : Bradley : op. cit. P. 13-22

(٤) ما شرحناه من معنى الشعر الخالص هو الذى اصطلح عليه بين نقاد الغرب . وظهرت دعوته أول ما ظهرت فى فرنسا ؛ ولكن الدكتور أبو شادى يضع اصطلاح « الشعر الصافى » لمعنى خاص عنده ، وهو « الشعر المكتفى بجمال عناصره الذاتية ، ومن ثم لا يحفل كثيراً بالموسيقى ، لأن الشعر الذى يعتمد عليها يفقد صفاءه واكتفاءه الذاتى » انظر صدر ديوان أبو شادى : فوق العباب : وانظر الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣٦ — ٣٩ (وهو معنى خاص لا يوافق ما شرحناه فى اصطلاح « الشعر الخالص »

ولا تهمل جانب المضمون ، كما يسبق كثير من الأذهان . ولكن ما قيمة ذلك المضمون ؟ وهل يمكن أن يكون الشعر به نفعياً كالنثر ؟ وما مدى صلة التجربة الشعرية بالقيم الاجتماعية ؟

٢ — تلك المسائل تمس قضية الشعر للشعر . وهــــذه فرع من قضية « الفن للفن » عامة ، ولكنها أحدث منها نشأة : لأن أكثر النقاد الذين يدعون إلى أن يكون للأدب غاية يعدون الشعر — فى معناه الحديث — مخالفاً للنثر فى طبيعته وموقفه من قضايا المجتمع ، فيعفون الشعر من الإلزام بهذه الرسالة ، ولكن بعض النقاد يسوون بين الشعر والنثر فى وجوب خدمة الشعر لقضايا الوطن والإنسانية . . وهؤلاء يخالفون قضية « الفن للفن » فى النثر والشعر على سواء .

وقديماً رأينا أفلاطون يدعــــو إلى غاية تربوية خلقية للشاعر ، وكذلك أرسطو ، وإن كان أرسطو لا يقصد سوى شعر المسرحيات والملاحم فى دعوته (١) . وقد كانا قريبى عهد بالإنسانية الفطرية ، حيث كانت الأساطير الشعرية حقائق عامة ، وكان الشاعر هو معلم الإنسانية ، شأنه شأن الفيلسوف . وقد ظلت النظرة الغائية للشعر حتى العصور الحديثة عند بعض المذاهب الأدبية (٢) ، ولكن فى نطاق يتجاوز الجانب الخلقى التقليدى لدى أفلاطون وأرسطو والكلاسيكيين عامة .

ولا يزال من بين نقاد اليوم من يرون فى الشاعر مثال الإنسان الخلقى لعصره ، ولا يقصدون بذلك أنه يدعو حتماً إلى القيم السائدة المصطلح عليها سلفاً ، بل يقصدون إلى أنه يبين لمعاصريه مثالب ما يسيرون عليه . وفضائل الطريق المثالى التى يجنونها لو اتبعوا دعوة الشاعر ، فيصلح إدراكهم ، ويقوم نظراتهم ، ويقيم ما انحرف منهم . ولو أنهم استمعوا لدعوته ، وتم ما أراد منها ، لكان حراً بعد ذلك فى أن يدعوهم من جديد إلى نظام خير مما سبق أن دعاهم إليه متى تراءى له ، وبهــــذا يكون فى سير دائب نحو وحــــدة مثالية موضوعية ، ويكون مشاركاً لعصره قائداً له ، غير متخلف عنه (٣) .

---

(١) سبق أن أوضحنا ذلك ، انظر الفصل الثانى من الباب الأول .

(٢) انظر الفصل الأول من الباب الثالث من هذا الكتاب حين بينا الأسس الفلسفية عند علماء الجمـــال فى العصور الحديثة .

(٣) مجلة فونتين Fontaine عدد أكتوبر ١٩٤٧ ص ٥١٤ — ٥١٥ .

ويرى هؤلاء أن قيمة التجربة فى الشعر تقوم ضد فكرة الشعر للشعر ، ثم إن وجود قيم فنية مستقلة ليس معناه أن هـــذه القيم غاية فى ذاتها ، ولا ينبغى ، بسبب ذلك ، عزل التجربة الفنيـــة عن القيم الأخرى ، أو التهوين من شأن هـــذه القيم . ولا بد من اعتبار التجربة فى مكانتها بين التجارب الإنسانية الأخرى ، وهـــو أمر خارجى مهما كانت طبيعة التجربة . والتجربة تستلزم إرتباطاً خاصاً بين عالم الشعر والعالم الخارجى (١) ، على أن من المسلم به أنه يجب تخليص عالم الشعر من كل ما هو فردى محض ، لتكون التجربة إنسانية مشتركة . وفى النظر إلى القيمة الفنية ، وحدها ، إغفال لقيمة التجربة ومكانتها فى الحياة ، وفيه إغفال لقيمة الشعر كذلك (٢) . ودعوة أولئك النقاد جميعاً تقوم فى وجه دعاة الشعر للشعر .

على أن دعاة الشعر للشعر لا يغفلون شأن التجربة الشعرية — كما قد يسبق إلى الذهن — ولكنهم يعدونها غاية فى ذاتها ، فلا يربطونها بالقيم الاجتماعية أو الإنسانية . وقد يكون للشعر قيمة لاحقة : ثقافية ، أو دينية ، أو تعليمية ، أو نفعية من أى نوع من أنواع النفع . ولكن قيمته اللاحقة — أيا ما تكن — لا دخل لها فى تقويمه . لأن ذلك يحط من قدر الشعر فى نظر دعاة الشعر للشعر ، ويقيد من حرية الشاعر ، ويتنافى وطبيعة الشعر ، بوصفه تجربة نفسية مستقلة تتجاوز جانب الواقع المحض فى نظر هؤلاء. ولا علاقة بين الشعر — بوصفه غاية فى ذاته — وبين الحكم الخلقى اللاحق على التجربة الشعرية الصادقة ، لأن ذلك الأثر الخلقى اللاحق قد يكون من الضآلة بحيث يجعل قيمة الشعر هينة ، أو قد يساء فهم التجربة لأنها موحية فى دلالتها لا قاطعة الدلالة ، فتنتج أثراً سيئاً ، ولا تعارض كذلك بين الشعر والخير الإنسانى العام ، لأن الشعر فى ذاته غير إنسانى ، ولكنه نوع فريد من الخير ، غايته سبر قلب الإنسان من خلال التجارب الشعرية الصادقة .

ثم إن قضية الشعر للشعر لا تقطع صلة الشعر بالحياة فى رأى أنصار الشعر للشعر . فهناك صلات كثيرة تربط بين الشعر والحياة ، ولكنها صلات عميقة خبيئة . والحياة والشعر صورتان مختلفتان لشىء واحد . فالحياة حقائق ووقائع فى معناها العام العادى .

---

(١) لنظر صفحات ٣٦٥ — ٣٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) انظر :

P. A. Richards Principles of Literary Criticism, London, 1949, P. 73-80.

وقلما تشبع الخيال ، على حين ينتظم الشعر - فى موضوعاته — حقائق يحلق فوقها عن طريق الخيال (١) . وليس موضوعه الحقيقة المحضة . فلكل من الشعر والحياة طريقة خاصة ، ولكنهما يتشابهان ، ومن هـذا التشابه نفهم أحدهما عن طريق الآخر ، ونعنى بكل منهما بسبب الآخر ، فالشعر يقدم لنا — بطريقته الخاصة — شيئاً نصادف صورة منه فى طبيعة الحياة ، أو فى طبيعة النفس ، ولكنها صورة من نوع آخر ، تحتكم فيها إلى معارفنا أو ضميرنا ، على حين تظهر الصورة الشعرية كما هى فى عالم خيالنا الفنى وتصورنا (٢) .

وننبه هنا إلى أمر دقيق : أن قضية الشعر للشعر لا يقصد بها أصحابها أن يستخدم الشاعر براعته فى النظم كى يمدح أو يذم ، أو يرفع أو يضع ، أو ليساير من يشاء متى شاء له هواه ومطامعه ، فيمدح اليوم ما ذمه أمس . ليظهر براعته فى اللغة ، أو ليصل إلى أغراضه الخاصة به . . . فهذا كله ينافى التجربة وصدقها ، وينافى الشعر الوجدانى من سبر أغوار القلب الإنسانى ، « والتعرف على أدق خلجاته ، وإمكانياته الطبيعية ، ومستقبله ومصيره الاجتماعى ، وتأثراته الوراثية ، وأحلامه ، وطاقته ، وموقفه الميتافيزيقى فى عصره ، وكل ما يعد مقوماً من مقومات حياته وسعادته فى الأرض (٣)» . وهى معان يعتز بها أنصار الشعر للشعر ، ويعتدون بها كل الاعتداد . ويستلزم كل ذلك إيماناً بالتجربة ، ودقة فى وصفها ، وإخلاصاً فى صياغتها ، وصدقاً فى تصويرها . ومحور دعوة أصحاب الشعر للشعر هو السمو به عن النفعية ، والقصد فيه إلى تعمق فى التجارب النفسية والكونية ، ولذا كان على الناقد أن يكون على علم بطبائع القلب الإنسانى ، وأن يكون ذا تجربة — لا فيما يخص جمال الصياغة والشكل فحسب — بل فيما يخص النقائص الإنسانية ، وقيمة الموضوع الشعرى ، ومضمون التجربة ، كى يرجع كل نموذج بشرى إلى أصله الذى حاكاه الشاعر ، سواء كان نموجاً طبيعياً أم نفسياً . والشعر هو مما تمخضت عنه عبقرية الإنسانية ، وهو جهاد من الشاعر ضد خواطره الأولى ، وضـد المادة الأولى التى يمتاح منها أفكاره ، فهو عامر بالمشاعر الجميلة ،

---

(١) لاحظ ما قلناه سابقاً فى الخيال ص ٣٨٥ — ٣٨٩ ومراجعها من هذا الكتاب .

(٢) انظر : Bradly : Oxford Lectures on Poetry, P. 1-8

(٣) مجلة فونتين السابقة الذكر ص ٥١٦ — ولاحظ ما قلناه سابقاً خاصاً بالتجربة الشعرية ص ٥٨ وما يليها من هذا الكتاب .

وبالأفكار القوية ، وبالأمانى الكريمة (١) ، ولكن الشاعر فيها — على الرغم من كل ذلك — لا يقصد إلى أمر نفعى أو كفاح اجتماعى — فى نظر دعاة الشعر للشعر — بل إلى مجرد تصـوير التجربة ، لإثارة المشاعر الخاصة بها ، بوصفها مشاعر ، لا بوصفها وسيلة من وسائل اللهو ، أو غاية من الغايات الاجتماعية .

على أن مقومات الشعر هى السمو الفنى . وإذا تساوت قطعتان فى هذا السمو الفنى وكانت إحداهما وصفاً صادقاً لتجربة حيوانية مسفة ، والأخرى لتجربة إنسانية عالية ، فلاشك أن للثانية فضلا على الأولى (٢) .

٣ — وللآراء السابقة صلة بقضية « التزام الشاعر » أو عدم التزامه فى العصر الحاضر . ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن فى قضايا الوطنية والإنسانية ، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال .

فليس له مثلا أن يستغرق فى التأمل فى الجمال الخالد والخير المحض ، على حين يعانى وطنه ذل الاحتلال ، أو عناء الطغيان . وليس له أن يسترسل فى خيالاته ومشاعره الفردية ، على حين وطنه من حوله أو طبقته الاجتماعية فى وطنه ، تجاهد فى سبيل آمال مشتركة . ويتناول قضية التزام الشاعر مذهبان معاصران من مذاهب الأدب : هما الواقعية الاشتراكية ، والوجودية .

أما الواقعية الاشتراكية (٣) فترى وجوب التزام الشاعر ، شأنه فى ذلك شأن الناثر . فالشعر هو الحقيقة فى صورة من صور التأمل . والشاعر يفكر ، وإن يكن تفكيره فى شكل صور . وهو لا يبرهن على الحقيقة ، ولكنه يجلوها : وبهذا يكن

---

(١) انظر : B. Croce, op. cit. P. 118-120, 62-63. وكذا ص ٣٦٠ من هـذا الكتاب ، وهذا كله يفرق ما بين الشعر فى معناه الحديث فى نظر أهل الشعر للشعر ؛ وبين قدامة بن جعفر مثلا فى اعتباره البراعة فى النظم مقياساً لجودة الشعر ، مهما كانت التجربة كاذبة ، يقول قدامة : « إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين — بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً بيناً — غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك عندى يدل على قوة الشاعر فى صناعته واقتداره عليها » ، (نقد الشعر لأبى الفرج قدامة بن جعفر ص ١٤ ، انظر أيضاً ص ١٦) — فلا وجه لمقارنة مثل هذه الأقوال مذهب دعاة الفن للفن .

(٢) انظر : B. Croce, of cit. P. 20-21 وكذا ص ٣٩٣ — ٣٩٣ من هذا الكتاب .

(٣) انظر صفحات ٣٠٨ — ٣١٤ من هذا الكتاب ؛ ثم نقدنا لها ص ٣٦٥ — ٣٦٦ وما يليها .

للعيان ما لا يراه سواه . فالشاعر لا يصف الناس على ما يجب أن يكونوا عليه ، بل كما هم عليه . فالشعر الحديث فى نظر هؤلاء ، هو شعر الحقيقة ، ولهذا لا يجمل الخيال فى الشعر إذا كان كذباً أو متجاوزاً نطاق المحسوس والمعقول . والشكل والمضمون يجب أن ينسجما فى الوحدة الفكرة ليدلا على الجمال . والجمال منحصر فى الحياة والحقيقة . فجمال الشعر أن يصادف الإنسان معانيه فى الحياة ، لا أن يخلقه الفنان خلقاً من تلقاء نفسه . « والفن للفن يجعل من الشعر والأدب عامة فناً محايداً ، مستهتراً بما يدور من معانى الصراع فى سبيل إقرار الحرية . ولكن الشعر الحق هو الذى يرتبط بالكفاح لتحرير الشعوب . فليس الشعر مقصوراً على حدود اللذة الجمالية ، ولكنه يجب أن يخدم قضايا الإنسان — كما يفهم من الخدمة — أنبل ما تكون ، وأشمل ما توجد » . فمضمون الشعر والفن هو المصلحة العامة . وهى نفعية ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحضة ، فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقــد اتخذ الشعراء لهم موقفاً يتفق وحريتهم فى الخلق والإبداع ولكن فى داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح ، وارتبط خيالهم بملابسات المجتمع والمادية التاريخية (١) . »

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى الشعر فى العصور الحديثة تعزى إلى هذه الواقعية ، فإنها ليست — فى بذورها — جديدة . ففى النقد الإنجليزى مثلا قد اشتهر « ماتيو أرنولد » بدعوته إلى غاية اجتماعية ووظيفة تربوية جماعية للشعر فى حدود من أسس تخص جماله وصدقه وقرر أن الشعر « نقد للحياة (٢) » ، ولكن « ماتيو أرنولد » لم يحدد العلاقة بين الشعر وقضايا المجتمع المعاصرة ، كما ألم يناد بالالتزام فى معناه الحديث .

وقد ظهرت دعوة « التزام الشاعر » فى فرنسا بتأثير الواقعية الاجتماعية الجديدة حوالى عام ١٩٣٥ م ، وكانت فى تفاصيلها صدى مباشراً لآراء « مايا كوفسكى »(٣)

---

(١) انظر :

C. Plékhanov : L'Art et la Vie Sociale, Paris, 1946, P. 49-53

وكذا : S. Spender : the Making of a Poem, P. 16-20.

وقارنه بما قلناه سابقاً فى دعوة هؤلاء الواقعيين الأدبية ص ٣٣٨ — ٣٤٠ من هذا الكتاب .

(٢) انظر : W. K. Wimsatt : Literary Criticism, P. 447-448

(٣) انظر :

Gaëtan Picon : Ponorama des Idées Contemporaines, P. 431-414

الذى دعا إلى أن الشرط الأساسى لنتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بإسهام الشعر فى حلها (١) » . وقد سبق أن ذكر أن أكثر المذاهب الحديثة تجعل الشعر ذا غاية ، ولكن هذه الواقعية تجعله ذا غاية اجتماعية واقعية محددة بحدود مسائل العصر . وفى هذا تحديد جديد لنوع التجارب فى الشعر ، ولنوع الصلة التى تربط الشاعر بالمجتمع . فالتجربة فى الشعر الغنائى يجب أن تتجاوب مع الوعى الاجتماعى لجمهور الشاعر . وفى مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتيا محضاً ، منطوياً على نفسه ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من أمور عامة .

وقد ظهر هذا الاتجاه الواقعى فى الشعر العربى حوالى آخر منتصف هذا القرن . والواقعية فى شعرنا المعاصر تظهر فى نوع التجارب ، وفى الموضوعية فى الصياغة والصور ، إما بوصف الموقف وصفاً موحياً ، وإما عن طريق عنصر قصصى ، وكثيراً ما تختلط عند كثير من شعراء العربية المعاصرين بالرمزية فى أصولها الفنية (٢) . وكثيراً ما تتنوع تجارب كل شاعر من هؤلاء ما بين ذاتية عاطفية أو اجتماعية . وإلى كل هذا أشرنا وضربنا أمثلة موجزة فيما سبق (٣) .

وسبق أن نبهنا إلى أن قيمة الشعر فى صدقه وأصالته الفنية كى تتحقق له الأسس الأولية التى يدخل بها فى نطاق الفن ، فافتعال التجارب والجرى وراء الدعوات الجديدة لجدتها أو الخضوع لها عن غير اقتناع وحميا فنية ، كل ذلك يفقد الشاعر أصالته وحريته فى فنه ، وهو ما نبهنا سابقاً إلى خطره (٤) .

والواقعيون الماديون لا يفرقون فى قضية الالتزام هذه بين الشاعر والناثر كما وضح مما شرحنا

أما الوجوديون — وأدبهم عامة أدب التزام — فهم يفرقون بين الشاعر والناثر ، إذ أن الشاعر يستغرق فى تجربته . ويراها من خلال وجدانه ، ويستعمل لغة موسيقية

---

(١) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٢) فى استعمال وسائل الإيحاء ، وفى الأوزان غير التقليدية كما شرحناها ص ٣٩١ — ٣٩٦ ، ٤٤٣ — ٤٤٤ ومن هذا الكتاب ؛ وفى أشعار الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى أمثلة كثيرة لهذه الواقعية الممتزجة بالرمزية انظر : الدكتور إحسان عباس : عبد الوهاب البياتى ، بيروت ١٩٥٥ ص ٥٢ — ٨٠ .

(٣) راجع ص ٤٢٧ — ٤٣٣ من هذا الكتاب .

(٤) انظر ص ٣٥٥ — ٣٦٠ من هذا الكتاب .

إيجابية ليصور هذه التجربة تصويراً تصير به شيئاً من الأشياء ، مثل لوحة الرسام . ولا يقصد الشاعر إلا تصورها على طريقته ، فتظل تحدث أثرها الجميل عن ذلك الطريق . وهو حر فى اختيارها ، كحريته فى طريقة تصويرها . ثم إنها بطبيعتها تمر من خلال شعوره الفردى . ولغتها « كثيفة » أى مقصودة لذاتها ، لا تشف فى يسر عما وراءها كما يشف النثر . فلا يصح ، إذن ، أن يلتزم الشاعر بما يلتزم به الناثر ، على حين هما مختلفان فى طبيعة التعبير عن تجاربهما الأدبية .

والشاعر — فى طبيعة عمله — يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية على حين يعده الناثر الغاية من كلامه . والشاعر لا يستخدم اللغة أداة ، « بل لنا أن نقول : إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها . . ولكن الناثر دائماً وراء كلماته ، متجاوز لها ، ليقرب دائماً من غايته فى حديثه ، أما الشاعر فهو دون هذه الكلمات ، لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيعة ، وهى لدى الشاعر عصية ، أبية المراس ، لا تزال على حالتها الوحشية ، لم تستأنس بعد » . ويبدو كأن الشاعر « لم يتعرف الأشياء أولا بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً . ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره ، ألا وهو الكلمات ، فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً . فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء ، وبما سوى ذلك من المخلوقات . وحين أعوزته معرفة استخدام الكلمات علامات للدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . . . وبهذا يجرى لديه — فى ذات الكلمة واستعمالها — تغيرات على نحو جديد ، فجرس الكلمة وطولها وما تختم به من علامات تأنيث ومظهرها فى نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حى ، به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه . . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة ، وتبدو تلك الدلالة ، بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات فى نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت من أجل دلالتها ، أو الدلالات من أجل الكلمات ، وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ، ومن دلالة متبادلة . . فالكلمة الشعرية ، إذن ، عالم صغير . . . ويجمع الشاعر كثيراً

من هذه العوالم الصغيرة . شأنه فى ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون فى لوحاتهم الألوان . قد يظن أنه يؤلف بذلك جملا ، ولكن هذا ظاهر عمله : إنه فى الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات — بوصفها أشياء — تنقسم لديه إلى مجموعات ، لاشتراكها السحرى إنسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها فى ذلك شأن الألوان والأصوات . فهى تتجاذب وتتدافع وتتفانى ، وتشترك فى صفات تؤلف وحدتها الشعرية التى منها جملة هى فى الوقت نفسه شيء من الأشياء . . . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق ، فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة ، بما تحتوى عليه من نفى واستثناء وفصل ، وهو يجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة ، فتصير الجملة ، مثلا ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه . وبذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة — كما سبق أن شرحنا — بين الكلمة الشعرية ومعناها ، فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته فى إبراز صورة الاستفهام والاستثناء ، والعكس كذلك صحيح فى أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها ، كما أن فى مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ! ويا لشم قصو ! . من لى بنفس غير ذات قصور ! !

فليس هنا مسئول يتوجه إليه الاستفهام ولا سائل ، إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : فى الاستفهام نفسه الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحمق الاعتقاد بأن « رامبو » أراد أن يقول فحسب : إن كل الناس ذو نقائص . ولو أنه لم يرد إلا أن يقول ذلك لقاله ، وفى الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر مخالف لهذا المعنى . . . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً ، ومنح تعبيراً جميلا منطلقاً من روحه وجوداً استفهاميا . وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الرسام « تانتوريتو » فى سماء صفراء . وليس هذا بدلالة . بل هو جوهر ذو وجود خارجى . ويدعونا « رامبوا » أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة هو أننا — كى نرى هذا الجوهر — يجب أن ننظر إليه من الجانب الآخر المقابل للوضع الإنسانى ، إلا وهو جانب الخالق المبدع (١) » .

(١) قد اقتبسنا هذه الجمل من شرح سارتر للفرق بين الشعر والنثر فى كتابه (ما الأدب ؟) الفصل الأول . ويعنى « سارتر » الشعر الإيحائى ، والشعر الصادق ، لا شعر الناظمين انظر ترجمتنا العربية له وشروحنا تعليقاً عليها .

وفى هذا يترك الوجوديون للشعر الوجدانى ميدانه الحر الطليق ، ولا يقيدونه بالالتزام كما شرحنا من قبل . ولا يعنى ذلك أنهم يحرمون على الشاعر أن يتغنى بمشاعره أو آرائه الاجتماعية . وهم — بعد ذلك — لا يجحدون ما للشعر الوجدانى من أثر فى رسم الصور النفسية ، والتجارب الإنسانية العميقة ذات الدلالة . وقد قام « سارتر » بدراسة قيمة فى هذا الميدان حين درس شعر « بودلير » وبين كيف عاش تجربته الخاصة به فى شعره ، وكيف كان ضحية هذه التجربة الحيوية التى نقلها إلينا شعره أميناً وفياً هو فى ذاته ، لا يلتزم بأى نوع من الالتزام سوى الصدق الذاتى .

وإنما يقصد ، فى مثل هذه الدعوة ، إلى أن الشعر فى معناه الحديث — كما سبق أن شرحنا فى هذا الفصل — لا يتسع لما يتسع له الأدب الموضوعى من مسرحية أو قصة ، لأن الشعر فى معناه الحديث تأمل نفسى ، تمر فيه التجربة من خلال النفس ، ويبعث فى قارئه — كما يثير فى مؤلفه — عواطف ومشاعر وأفكار ذاتية فى جوهرها ، ويتخذ الشاعر ذاته محوراً لها ، لا يعتمد على الحقائق الموضوعية مجردة من عواطفه ، وإنما يعد ذاته هو معياراً لها . فإذا تناول العوالم الخارجية ، أو نظر إلى بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن هذا العالم ، وما فيه ومن فيه ، يتحولون لدى الشاعر إلى حالة نفسية (١) .

ولا نقصد — من وراء ذلك — إلى القول بأن الشاعر يحصر عمله فى دائرة « الذاتية » إذ أن مثل هذه الحالة لا تتصور إلا إذا غاب فى شعوره عن كل شىء حوله ، وهو فى هذه الحالة لا يكون على وعى يمكنه من التعبير الشعرى ، ومن إثارة ما يريد من صور إيحائية ، لأنه فى تعبيره التصويرى يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التى تحيط به . والصور التى ينقلها فى شعره موجودة ولها صبغة إنسانية عامة ، وقد تكون هذه الصور حقائق خارجية ذات وجود مادى أو اجتماعى خارج فى الأصل عن نطاق ذاته . وقد يحتوى الشعر على عنصر قصصى يتخذه الشاعر أساساً لتجربته الشعرية . وفى كل ذلك لا تنقطع صلة الشاعر بالحياة والمجتمع فى تجربته الشعرية . توحى تجربته باتخاذ موقف ذى أثر كبير فى دلالته الاجتماعية . وفى هذا الموقف تتجلى

---

(١) انظر : Henri Bonnet ; Roman et Poésie ... P. 89-97 et Passim.

تعبيراته التصويرية نفسها قوية مؤثرة تترجم عن آمال واسعة ، أو عن قلق وضيق قد يتمخضان عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود (١) ؟

ولكن يظل الشاعر منفرداً فى تجربته عن موقف القاص أو المسرحى ، لأن مسلكه مختلف عن مسلكهما . فالشاعر يهتم بالحقائق الكونية والاجتماعية من حيث صداها فى النفس . على حين يعمد كتاب القصص والمسرحيات لهذه الحقائق يحللونها . ويفسرون شخصياتهم الأدبية — دواعيها وطبيعتها ، ويبينون خطرها ، ويحذرون ويشيدون — بوساطة عرض المواقف وكلام الشخصيات الأدبية — بما قد ينتج عنا فالقصة والمسرحية أعمال ، ومشاركة فى مشكلات المجتمع ، وتوجيه له .

وأما الشاعر فإنه يقتصر على عرض المسائل والمشكلات من خلال ذاته . يصيبه بها ، أو يهرب من مواجهتها فى خواطره النفسية وآماله المنشودة ، ولكنه هرب فيه معنى السخط والنفور ، مما يصبغ هذا الهرب صبغة إيجابية اجتماعية فى نتائجها ، ولكنها نفسية فى جوهرها ومنشئها ، على حين يحكم القاص أو مؤلف المسرحية حكماً موضوعياً مبرراً بما يعرضه من المواقف الاجتماعية والنفسية فى أحوالها وبيئتها الخارجة عن نطاق ذاته (٢) .

هذا ، ويجب أن نعتد فى تحليل « الشعر » بالتجربة كما وصفناها ، وبما توافر فيها من وحدة عضوية . وبما استكملت من مسائل الصياغة فى صورها وموسيقاها كى تكتمل بنيتها الحية كما تحدثنا عنها فى الاعتبارات التى سقناها خاصة بالصياغة وبصلتها بنفس الشاعر وبما حوله ومن حوله ، ثم بما يستلزمه كل ذلك من صدق الشاعر فى غايتــه .

وقد سبق أن وضحنا أن هذه أمور تخص الشعر فى معناه الحديث ، والشعر فيها مختلف عن القصة فى معناها الحديث . وكما اختلف معنى الشعر فى القديم عنه فى الحديث ، اختلف كذلك مفهوم القصة وتطورت حتى صارت إنسانية فى أسسها واتجاهاتها .

---

(١) انظر ، بالإضافة إلى ماقلناه فى هذه القضية فى الالتزام ، صفحات ٣٦٦ — ٣٦٧ — ٤٣٢—٤٣٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر فى ذلك أيضاً : Julien Benda : Du Style d'Idées P. 174-177,

الفصل الثالث

القصـــة

القصة والمسرحية فى الأدب العالمى الحديث كلتاهما تكتب نثراً فى الأعم الأغلب من أحوالهما . والشذوذ فى هذا المجال يؤكد القاعدة . وهذا الشذوذ ضئيل لا يعتد به ، وبخاصة فى القصة . والقصة فى العصر الحديث قد تخلصت من الأمور الغيبية ، وخلصت لمعالجة الإنسان وشئونه ، وكما تخلصت من الموضوعات التى أساسها الخيال المحض ، فصارت تعالج الواقع الإنسانى ، النفسى والاجتماعى ، على اختلاف فى مذاهبها الفنية الحديثة ، واتفاق فى مبادىء وأصول فنية عامة سنعنى بإيجاز القول فيها .

والقصة — كالمسرحية — يتوافر فيها الحدث ، ولكن القصة تهتم على الأخص بالوصف ، لا أقصد وصف الأشياء ، ولكن وصف الحياة والأشخاص ومجال الأحداث التى يبررها ، وتهتم كذلك بصراع الشخصيات النفسى فى هذا المجال لتحقيق ما يقومون به من أعمال . والقصة — فى معناها الحديث — أهمية حاضرة ، حتى إذا عالجت الماضى لم يكن ذلك تغنياً بالماضى فحسب ، كما فى الملحمة مثلا ، بل لابد أن تكون لهذا الماضى أهمية حاضرة ، أى أنه ماضينا الذى ينير جوانب حاضرنا أو يكون عاماً لقضاياه ، أو يدفع به إلى الأمام .

والقصة — فى خصائصها العامة التى أشرنا إليها — حديثة النشأة . وقد أخذناها عن الآداب الأوروبية ، وتأثرنا فى مذهبها وأصولها الفنية بتلك الآداب . ثم إن تلك الآداب لم تخلقها — كما هى الآن — معزولة بعضها عن بعض ، بل تعاونت كلها فى ذلك أجيالا وقروناً طويلة . ويهمنا — قبل أن نوجز القول فى أصولها ومذاهبها الحديثة — أن نشرح فى إيجاز كيف تم هذا التطور العالمى فى تاريخ الأدب والفكر الإنسانى .

(١)

تطــور القصــة

هذا التطور نوعان ، لكل منهما أهميته فى دراستنا : أولهما تطورمفهوم القصة فى الآداب العالمية تطوراً تضافرت فيه الآداب جميعاً ، وثانيهما تطورها فى الأدب العربى حتى انتهت كذلك إلى معناها الحديث بتأثير تلك الآداب .

١ — تطور القصة فى الآداب الأوروبية :

« القصة التى نعدها من أهم خصائص العصر الحديث هى القصة الواقعية التى تعنى بالتحليل النفسى للأشخاص (١) » ، وكذلك تلك التى تعنى بالمواقف . وهذه القصة الحديثة أوسع ميادين الأدب العالمى وأخطرها ، وأعمقها أثراً فى الوعى الإنسانى والقومى . ولكن القصة — فى نشأتها الطويلة — كانت تختلط فيها الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية . وكانت تجمح فى الخيال فتبعد كثيراً عن واقع الإنسانية وقضاياه . كما كان لا يفرق فيها بين ما هو ممكن وما هو مستحيل ونتحدث عن نشأة القصة متتبعين الأدب ذا الطابع القصصى فى مطلع ما نطلق عليه تجاوزا القصة والأدب القصصى ، حتى نضج القصة فى أواخر القرن الثامن عشر ، لكى نتبع ذلك بالاتجاهات الفنية وأسسها فى أدب القصة ، فى معنى القصة الحديث .

وقد سبق أن بينا أن الملحمة قد تمثلت فيها — منذ نشأتها — عناصر مسرحية فى إنشادها ومواقفها ، وكان فيها كذلك عنصر قصصى ، كما كان يفهم من معنى القصة فى القديم . فوجدت فى الملحمة عناصر مهدت للنثر القصصى الخيالى فى الأدب اليونانى . وتمثلت هذه العناصر عند « هوميروس » فى ربطة داعية الألم (٢) Pathos بالمخاطرات التى قامت بها الشخصيات فى الأوديسيا . وقد مهد كذلك — للقصص

---

(١) النص من « رنوفييه » فى كتابه : الفلسفة التحليلية للتاريخ ، جـ ٤ ، مذكورة فى :
Julien Benda : Du Style d'Idées, P. 17.

(٢) انظر لمعنى « داعية الألم » هذا الكتاب ص ٦٤ وانظر كذلك ص ٨٧ — ٨٩ .

الخيالية النثرية — ما قام به شعراء المآسى اليونانية منذ « يوربيدس » ، من ربطهم العنصر العاطفى بالأحداث التى يسوقونها ، غيبية كانت أم إنسانية (١) .

ومن جهة أخرى عمد المؤرخ اليونانى « كسينوفون » Xenophon (وهو المؤرخ اليونانى الثالث بعد هيرودوتوس Herodotus وتوكيديدس (Thukydides) إلى خلط الخيال بالتاريخ فيما يشبه القصة ، فى تاريخه للملك الفرس « كورش » ، فى كتابه : « كوروبيديا (٢) » .

وظهرت بشائر القصة فى الأدب اليونانى كذلك فى أشعار الرعاة ، وفى حكايات الرحالة عن الإسكندر الأكبر .

ثم ظهر النثر القصصى أول ما ظهر فى الأدب اليونانى فى القرن الثانى والثالث بعد الميلاد . فكان الأدب القصصى آخر أجناس ذلك الأدب ظهوراً . ولكنه ظل مع ذلك مختلطاً بالمعانى والمخاطرات الغيبية ، والسحر والأمور الخارقة . وحسبنا أن نمثل هنا بقصتين من أشهر ما وصل إلينا من أدب القصص اليونانى . وفيهما اكتملت مقومات هذا الجنس الأدبى كما كان عليه فى القديم ، وهاتان القصتان هما « ثياجينس »

---

(١) انظر للأمثلة على هذه الحوادث هذا الكتاب ص ٦٣ — ٦٤ ، ٦٧ — ٦٨ .

(٢) Cyropaedia (Kuron Paideia = تربية كورش) ، وفيها يقص تاريخ « كورش » الأكبر ، رأس الدولة الأكامينية الفارسية ، ويتحدث منه الحاكم المثالى . ونظام الحكم والنظم الحربية والتربوية فى هذا الكتاب ليس لها أصل تاريخى ، بل هى تمثل آراء المؤلف . ولم يقتصر « كسينوفون » على مخالفة التاريخ فيما نسبه إلى « كورش » من آراء وحكم ونظم ، بل جعله يموت فى كتابه موتاً طبيعياً ، على حين أنه من الثابت أن « كورش » مات فى الحرب ، وذلك ليجعله يوصى أولاده وأصدقاءه بالحكمة والعدل والمحبة . و « كورش » فى قصة « كسينوفون » شخصية أسطورية والكتاب أقرب ما يكون إلى كتاب فلسفى . وفيه حياة « كورش » من نشأته إلى موته . وليست به وحدة عضوية بل زمنية . وفيه مع ذلك كثير من الاستطراد ، وشخصيات ثانوية كثيرة من ملوك وجنود ورجال دولة ، وفيه كذلك وصف سقراط . وللكتاب أثر فى الآداب والمسرحيات الثنائية على مر العصور .

و « خاركليا » أو « أسرا الأحباش (١) » ، ثم القصة الرعوية : « دافنس » و« خلوية(٢) »
ويتمثل النموذج العام لأحداث هذه القصص فى افتراق حبيبين تفصل بينهما أخطار مروعة ، ومنافسات خطيرة . يفلتان منها بطرق عجيبة غير مألوفة ، ثم تختم ختاماً سعيداً بالتقاء الحبيبين .

وأما فى الأدب الرومانى فقد ظهرت القصة — أول ما ظهرت — فى أواخر القرن الأول بعد الميلاد على نحو مخالف للقصة اليونانية فى بادىء الأمر ، كما يتجلى

(١) Theagenes and Chariklea أو Aethiopica . وهى من تأليف « هليودور » الفينيقى Heliodore (القرن الثالث بعد الميلاد) وهى قصة فتاة بارعة الجمال مجهولة الأصل ، تعيش قريباً من « ديلفوى » ، تلتقى فى حفلة بأمير من أمراء تساليا ، فيقعان صريعى غرام قوى جارف ، ولكنه عف ، إذ يقسمان على أن يظلا طاهرين فى حبهما حتى يحين الزواج ، ويساعدهما قسيس مصرى يسمى « كلازيريس » Claziris — كان حاضراً فى نفس المكان على الرحيل إلى مصر ؛ وتصادفهما عقبات كثيرة ، تتولد عن مصادفات تخرج عن حد المعقول : عواصف فى البحر ، وهجوم القرصان ، ثم قطاع الطرق ، وقوم يحسبون أحياء على حين هم موتى ، وموتى يتكلمون ، وضروب من السحر ، وحروب كثيرة . . . وأخيراً يصل الحبيبان إلى الحبشة أسيرين فى حرب . وبينما الأحباش على وشك الفتك بهما فى احتفال تقضى به عادة الوحشيين ، إذ يكتشف فجأة أن الفتاة إبنة ملك الناحية ، فتزول كل عقبة فى طريق زواجهما ، وينعمان بحياة هنيئة . فالحب عف مكلل بالزواج ، على حسب التقاليد اليونانية . وفى القصة عقاب الأشرار وجزاء الأخيار . والعنصر النفسى فقير ضئيل فى القصة . والأشخاص يتحركون على حسب حوادث مفتعلة لا على حسب انفعال وتجاوب مع الحوادث . والعناصر العجيبة كثيرة ؛ ولكن الأسلوب مهذب ، بل متكلف . وكان لهذه القصة تأثير كبير فى الآداب حتى العصر الكلاسيكى .

(٢) Daphnis and Chloe من تأليف « لونجوس السوفسطائى Longus (فى القرن الثالث بعد الميلاد) ومكان القصة جزيرة « لسبوس » وموضوعها أن أسرتين من أسر المزارعين الفقيرة تؤوى — على فترتين متقاربتين — لقيطين هما « دافنس » و « خلوية » ، راعيين ، ويكبران فيشب الحب بينهما طاهراً وفياً لا يكادان يدركانه . وتتوالى العقبات فى سبيل الحب ، ولكن المؤلف يجعلها فى المرتبة الثانية فى وصفه وإنما يعنى بوصف المخاطرات الغرامية فى سبيل اللقاء وتتلخص العقبات فى غزو القرصان ، وفى حملة تفرق بين الحبيبين ، ولكن يتدخل الإلاه « بان Pan » (إلاه الرعاة) لعودة الحب . وأشد ما يضيق به المحبون الفراق ، وخاصة حين يعزلهما الشتاء فى أكواخ متباعدة ، ثم جهلهما بملذات الحب حتى يلتقى « دافنس » بجارة ماكرة تعلمه إياها ، ولكن الحب يظل طاهراً عفا حتى تزول العقبات ، إذ يكتشف أصل الحبيبين ، فتعلم أنهما ابنا أميرين من أمراء الجزيرة ، فيتزوجان . وقصة « لونجوس » نموذج قصص الرعاة ، وكان لها تأثير فى الآداب الأوروبية فى أدب الرعاة حتى أوائل العصر الكلاسيكى . وهى القصة الإغريقية التى لا تزال تحتفظ بقيمتها القصصية حتى العصر الحديث .

ذلك فى قصة « ساتيريكون » التى ألفها « بترنيوس (١) » . ثم تأثرت بالقصص اليونانية ، وأشهر القصص التى يمثل بها لذلك التأثر قصة « أبوليوس » Apuleius فى مسخ الإنسان إلى حيوان ثم إعادته إلى حاله الأولى (٢) .

وفى هذا كله ظلت القصة قريبة من أصلها الملحمى فى مخاطراتها العجيبة ، وعناصرها الغيبية ، وحوادثها غير المألوفة . فكان القاص ينهج منهج الشاعر الملحمى فى نزعته إلى غير الواقع . فقد سبقت القصة الخيالية القصة الواقعية إلى الوجود . كما

(١) Satiricon وهى هجائية ، تحكى مخاطرات شائنة لصعلوكين هما (انكولبيوس » Encolpius و« أسيلتوس » Aescyltus وخادمهما المسمى « جيتون » Giton . والقصة نثر تتخللها أشعار كثيرة . وبعض المخاطرات فيها تحكى حوادث علاقات جنسية غير كريمة ، ثم تستعرض القصة — فى ثنايا الأحداث — التقاليد والعادات ، فتصف فى مأدبة « تريمالخيو » Trimalch صاحب المأدبة مثالا لمحدث النعمة المغتر الجلف ، وتصف كثيراً من حيل السحرة واللصوص . وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة فى عهد « نيرون » فى إيطاليا ، وتسخر من التكلف فى الأسلوب . وأسلوبهم ينم عن سخرية مرة فى هجائها الاجتماعى .

(٢) من المعروف فى الملاحم القديمة مسخ الإنسان إلى حيوان أو شجرة أو حجر . ويستند هذا المسخ فى القديم إلى عقائد شعبية . ومنه فى « الأوديسيا » مسخ أصحاب « يوليسس » إلى خنازير . وتوجد أشعار يونانية قديمة موضوعها قصص المسخ ضاع أكثرها . وقصة « أبوليوس » عنوانها : « الحمار الذهبى » ؛ وموضوعها يتلخص فى أن « لوسيوس » ذهب إلى « تسالى » لأمور تخص أسرته ، فكان ضيفاً لفتى بخيل إمرأته ساحرة ، تستطيع أن تتحول إلى أشكال مختلفة إذ دهنت نفسها بأنواع من الزيت ، فطلب منها « لوسيوس » أن تدهنه ليصير مخلوقاً آخر ، فأخطأت إذ أعطته نوعاً من الزيت صار به حماراً . ويقع هذا الحمار فى أيدى كثير من اللصوص ، وينتقل من يد إلى يد ، ويقاسى آنذاك الجوع وضربات العصا ، ويطلع بين الناس على ضروب الفسق والعار والظلم فى مخاطرات كثيرة ، يعود إلى حالة الإنسان على يد كاهن للإلاهة « ايزيس » . وبعد هذا التحول إلى إنسان تبدو آراء المؤلف نفسه واضحة ، كأنه كان يتقمص فى خياله ذلك الحمار ، فيشيد بايزيس والديانة الشرقية للإلاهة ، ثم يصف بعض العادات والتقاليد السائدة فى عصره ويهجوها . وقد أول هذا التحول إلى معنى رمزى هو انحطاط الإنسان إلى مرتبة الحيوان إذا استسلم لغرائزه ، ونجاته عن طريق الشريعة والمحن . ومن القصص الدخيلة الهامة فى القصة ، قصة الفاتنة « بسوخية » Psuche وحب الإله « كوبيدون » لها ، ثم هيامها به ، وتعرضها لكثير من المحن فى سبيل ارتقائها إلى مرتبة الخلود وهى تشغل فى القصة جزءاً من الكتاب الرابع ، ثم الكتاب الخامس وجزءاً من السادس ، وقد اتخذت فيما بعد رمزاً للحب الإلاهى وارتقائه بالنفس إلى مرتبة الخلود ؛ انظر :

H. Le Haitre : Essai Sur le Mythe de Psyché, P. 140 146.

سبق الشعر النثر الخطابى (١) إذ أن المرء كان يتخيل ، ويصف ما يتخيل ، أيسر مما يصف الواقع ويواجهه . وكانت الجماهير فى عصور الإنسانية الأولى تهتم بالأحداث العجيبة ، وبالأخطار الخيالية ، أكثر مما كانت تهتم بالواقع . فكان الشاعر والقاص يستلهمان كلاهما من مورد واحد ، فظلت نزعة القاص الغيبية أو الأسطورية تصبغ القصة صبغة شعرية (٢) .

وتجلت هذه الصبغة قديماً فى قصص المخاطرات (٣) كما كان يفهمها اليونان والرومان ، حيث كان يختلط عالم الناس بعالم الغيب ، ويطغى الخيال على حدود العقل. وهذه المخاطرات مرتبة على حسب ما يورد المؤلف . بحيث يمكن تقديم بعضها على بعض دون ضرر بوحـدة القصة . وهـذه القصص تنتهى على حسب ما يريد المؤلف ، وعلى حسب ما يشتهى قراؤه ، لا على ما تقضى به الحقائق . فكان الخيال فى هذه القصص نوعاً من « هروب » المؤلف والقراء من عالم الحقيقة القاصر عن إرضاء رغباتهم . وهذا الضرب من « الهروب » وسيلة تعادل قوتين رئيسيتين فى الإنسان لذلك العهد : هما قوة الفكر وقوة الخيال . فالفكر وسيلة التعرف على الحقائق . وإنما يستعين المرء بالخيال على سد ما فى الواقع من فراغ ، وإكمال ما به من نقص ، معتداً بأمرين فى هذا الخيال : المخاطرة ، والخوف . فالمخاطرة مجابهة المجهول ، والتطلع إلى فرض إرادتنا على الأشياء الأدبية المستعصية . والخوف هو التوجس من المفاجآت التى تتبدى بين مظاهر الأمور المستقرة . وفى الأدب القديم . كان الذى يؤلف بين المخاطرة والخوف فى مجرى الأحداث هو الحظ والصدفة وقوى الغيب التى لم تبرح خيال الناش .

على أن الخيال الجامح كان يعيش فى وفاق تام مع العقل ، إذ أن سهولة الاعتقاد ظلت توفق بين العقل وبين ظهور الأرواح والجن وتأثير الملائكة أو الشياطين فى شئون الناس تأثيراً مباشراً ، فكانت أعجب حوادث الأوديسيا — مثلا — مطابقة

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٣٨ — ٣٣٩ .

(٢) انظر : F. C Green : French Novelists, Vol. I, P. 1-2

(٣) للمخاطرات فى القصص معنى آخر أقرب إلى الواقعية فى قصص المغامرات التى ترسم صور المجتمعات مثل قصص « لوساج » Le sage الفرنسى ، وكذا قصص المخاطرات العلمية ، مثل قصص هـ . ج ولز .

فى الخيال اليونانى للتجارب التى يمكن أن يقوم بها ملاح يخوض البحار ويتعرض لمفاجآتها وعواصفها وعرائسها . فكل شىء فى تلك العصور محتمل ما دامت رؤيته لم تتيسر بعد (١) .

وهكذا كان شأن القصص فى الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة . فقد نشأت ونمت معتمدة على ما وصل إليها من التراث الشرقى والأدب اليونانى والرومانى ، وتأثرت كذلك بالروح المسيحية . وفى هذا العصر ، كذلك ، سبقت قصص المخاطرات غيرها من القصص . وكثيراً ما اعتمدت على الأساطير والجنيات وخوارق العادات ، على نحو ما عرف فى الأدب اليونانى والرومانى كما مثلنا فيما سبق . ومن أشهر القصص العالمية التى وجدت فى ذلك العصر قصة « فاوست (٢) » .

---

(١) انظر : E. Muir : The Structure of The Novel, P. 17-19

وكذا : Thomas Narcejac : Esthètique du Roman Policier, P. 61-65

(٢) الأصل فى أسطورة « فاوست » أن عالماً ألمانيا كان يحمل هذا الاسم ، ولد فى أواخر القرن الخامس عشر ؛ وكان كيماويا وفيلسوفاً ، وكانت حياته عجيبة ، إذ كان سكيراً كسولا ، ويزعم أن له صلة قرابة بالشيطان . ومات فى سن مبكرة عام ١٥٤٣ أو عام ١٥٣٩ م . وكان موته المبكر — مع حياته العجيبة ونهايته القاسية — من الأسباب التى أدت إلى ميلاد أسطورته الشعبية . وهى تزعم أن « فاوست » كان ساحراً وذا قدرة على مخاطبة أرواح الموتى ، وقد وقع بدمه عقداً مع الشيطان ، يطيع فيه الشيطان على أن يرجع إليه الشيطان شبابه . وتحكى بعض الأساطير أن « فاوست » مات طريداً من رحمة الله عقاباً له (كما فى مسرحية « مارلو ») ؛ على حين تحكى أساطير أخرى إنما باع نفسه للشيطان ليرضى رغبته فى معرفة الحقائق ، وأنه عصى الشيطان فغفر له واهتدى إلى الحقيقة (كما فى مسرحية « جوته ») . وتوالت القصص فى أسطورة « فاوست » منذ أواخر القرن السادس عشر حتى العصر الحاضر . ومن أشهر من كتبوا فى هذه الأسطورة « مارلو » Marlowe فى مأساة صدرت عام ١٦٠٤ وفيها يرتفع إلى معان إنسانية عميقة . وقد صار الموضوع عالمياً بعد أن عالجه « جوته » فى مسرحيتين (ترجم أولاهما إلى العربية الدكتور محمد عوض محمد) — وصار الموضوع ذا معان رمزية إيحائية وأهداف فلسفية ، ولم يعد الأصل الأسطورى سوى قالب لأفكار المفكر الفيلسوف . ومن مشاهير من عالجوا الموضوع بعد ذلك « بول فاليرى » ثم « توماس مان » الكاتب المعاصر الألمانى الذى هاجر إلى أمريكا . ولأسطورة « فاوست » أصل شرقى فى أسطورة « تيوفيل » الذى وقع عقداً مع الشيطان ليعيده إلى رتبة كنيسية كان قد فصل منها ، ولكنه يندم ويصلى أربعين يوماً وليلة فتقبل توبته ، ويعترف بذنبه أمام الناس ، ويموت على الأثر . وهذه الأسطورة رويت عن رجال كنيسة فى آسيا الصغرى . ونظم فيها كثير من شعراء العصور ؛ ومن أشهرهم « روتبوف » Rutebeuf

انظر : J. — Bayard : Histoire des Légendes, P. 37-45

وكذا :

A. Pamphiles : Jeux et Patience du Moyen Age P. 137-165

وقــد تأثرت القصص فى أوروبا — منذ عصر النهضة — بملاحم العصور الوسطى وما زخرت به من معانى البطولة ، ولكنها نزعت نزعة إنسانية أوضح من ذى قبل ، فظهرت قصص خص الفروسة وقد اتخذت قصة «أماديس دى جولا» الأسبانية نموذجا لهذا النوع من القصص ، وبها تأثرت الآداب الأوروبية جميعاً فى قصص فروستها . وكان طابع هــذه القصة هو المثالية فى الوصف على نحــو ما اتسم بها فن الملاحم فى العصور الوسطى من قبل . فالبطل فى القصة مثال الفارس الكامل . ويعيش هــذا الفارس فى عالم بعيــد من الحقيقة ، حيث تحميه قوى غيبية ، وتساعده فيــه الساحرة المجهولة «أرجاندا» . والفارس يحارب عمالقة ومخلوقات وحشية . ولا يربط الحوادث فى القصة سوى شخصية البطل لا تزال تنتقل من نصر إلى نصر . والجانب العاطفى المثالى يتفق وروح الفروســة . فالوفاء لدى المحب غاية فى ذاته ، وفى سبيل الحب تهون كل الغايات ويتغلب على كل الصعوبات . وفى القصة — بعد ذلك — أثر أفلاطون واضح فى الجانب العاطفى . وقــد اتسمت به كل قصص الفروسة التى قلدت قصة «أماديس (١) دى جولا» السابقة الذكر .

(١) قصة «أماديس دى جولا» Amadis de Gaula تأليف الكاتب الأسبانى «جارثيارودريجس» أو «أردونيس» Garcia Rodriguez أو Ordonez وملخصها أن «أماديس» — الإبن غير الشرعى من «بريون» واليسين — قد ترك منذ ولادته فى زورق بين أحضان المحيط ومعه سيف وخاتم . وينتشله «شانداليه» على شواطىء ايرلندا ، ويتعرف بالأميرة «أوريان» بنت «ليسفارت» ملك انجلترا . فيتولد بين الفتى والفتاة حب قوى ، ويتبادل المحبان قبلات طاهرة ، ويقسمان على الوفاء فى منظر يدل وصفه على قدرة الكاتب على وصفه الخلجات العاطفية الرقيقة ، ولا يلبث أن يزحل «أماديس» فارسا ليكسب المجد فى مخاطراته ، يصحبه دائماً خيال «أوريان» يهون عليه الصعاب . وفى طريقه ينتصر على العملاق «أبيس» عدو الملك «بريون» ، فيستقبل استقبالا حماسياً فى قصر هذا الملك ، ويتعرف عليــه ابنا له بوساطة الخاتم والسيف اللذين تركهما معه فى الزورق عقب ولادته . ثم يرحل بعيداً عن والديه فى عالم سحرى تنقذه منه «أرجاندا» وهى الروح المجهولة التى تتولى رعايته . ولا يزال يتنقل من نصر إلى نصر فى مخاطراته فى مختلف البلاد ، حتى يتسلم رسالة من حبيبته «أوريان» تتهمه فيها بأنه خانها فى حبه ، وهام بغيرها ، وتمنعه من الحضور أمامها . يسلك هنا مسلك الفرسان . فيخضع يائساً لأمر حبيبته ، ويعتزل الناس ليقيم على «الصخرة المسكينة» Pena Pobre . ويلقب نفسه بلقب «الجميل القاتم» Belterebroso وسبب حزنه أن حبيبته جحدت وفاءه ، وكان يرى فى هذا الوفاء مجداً له ، والمجد كذلك أن يموت فى سبيل هذا الوفاء . وهذه سمة ظاهرة من سمات الفروسة ، وطابع إنسانى لها فى كل عصورها «أنظر ص ١٧٣ — ١٧٤ من هذا الكتاب) ولكن والد حبيبته «ليسفارت» وحبيبته «أوريان» يدعوان هذا الفارس «الجميل القاتم» لنجدتهما فينتصر كذلك فى مغامرات جديدة فى مختلف البلدان ، ويتوج هذا النصر بزواجه من حبيبته ، ثم بزواج فرسان آخرين فى القصة بمن أحبوا — وينجب أماديس إبنا يسمى «اسبلنديان» وفى النهاية تظهر الروح المستترة «أرجاندا» ، وتتنبأ بمجد الإبن الذى سيكون فارساً كذلك .

وإنما كانت مخاطرات الحب أكثر تأثراً بالملاحم فى قصص الفروسية . لأن أخطار الحب فى هذه القصص تشبه سيرة البطل فى الملاحم ، ثم للتلازم الذى كان دائماً بين طبيعة الفروسية وصدق العاطفة عند الفارس ، كما يدل عليه هـذا النوع من القصص فى مختلف الآداب . وقد شد من أزر نزعة الفروسية هذه ما عرفته أوروبا من ثقافة العرب وآدابهم منذ العصور الوسطى ، فتأثرت فى أدبها بما أدركته من مكانة المرأة فى الأدب العربى(١) . هذا إلى ما كان لأفلاطون من أثر فى الإشادة بصدق العاطفة فى الحب على مر العصور . وتجلى فى وصف العاطفة فى قصص الفروسية أقوى جانب يربط ما بينها وبين الواقع ، على الرغم من طابعها الغيبى والملحمى وكان فيها — إلى ذلك — لمحات تشف عن الواقع فى وصف مجال الأحداث وطبقات الناس .

وينبغى ألا نغفل الإشارة هنا إلى قصة الكاتب الأسبانى « سان بدرو San Pedro » ، التى نشرها عام ١٤٩٢ ، وأسماها « سجن الحب (٢) » . وفيها يفلسف قواعد قصص الفروسية ، ويعد عاطفة الحب أمراً غيبياً له ما يبرره فى واقع الحياة ، وأن الحب

---

(١) نكتفى هنا بالإشارة إلى فضل العرب فى تعريف أوروبا بالثقافة والأدب اليونانيين ، مما كان ذا أثر طيب فى توجيه الباحثين فى أوروبا منذ أوائل النهضة إلى الرجوع إلى النصوص الأدبية والفلسفية اليونانية — هذا عدا تأثير الأب العربى نفسه فى الأدب الغربى ، فيما يخص عاطفة الحب وتقديسها ، وقد شرحنا هذا فى كتابنا : الأدب المقارن ، ص ١١٦ وما يليها .

(٢) La carcel de Amor يتخيل فيها المؤلف أنه ضل يوماً فى « سيرامورينا » فرأى فارساً هائلا ، فى يده اليسرى درع من حديد ، وفى يمناه رأس إمرأة مرسومة على صفحة من حجر ، واضحة كل الوضوح (هذا الفارس تمثيل للحب) ، يجر وراءه فتى حزيناً إلى سجن هو سجن الحب ، وهو حصن قاعدته صخرة وعرة (هذه الصخرة رمز الوفاء) ، والسجن قائم على أربعة أعمدة (الذاكرة ، والذكاء والإرادة ، يشد من أزرها العقل) ثم يجلس السجين على كرسى من نار ، ويتهيأ لوضع تاج الألم على رأسه . وهذا المحب هو (لوريانو) وحبيبته هى : (لوريولا) التى تمتهن فى بدء الأمر حبيبها ، ولكن تميل إليه حين يتدخل المؤلف فيتبادلان الرسائل ، وإذا غريمهما (برستو) يشى بهما للملك ، فتحجب (لوريولا) فى قصرها . ويتبارز (لوريانو)و (برسيو)، (فينهزم الأخير ويفقد فى المبارزة يده اليمنى . ولكنه يشيع أن الحبيبين قد التقيا فى مكان مريب ، فيحكم على « لوريولا » بالموت ، ولكن (لوريانو) ينقذها ، ويقيم معها فى حصن ، يدافع فيه ضد جند الملك . ويجتهد المؤلف فى التمييز بين عواطف الفتى والفتاة . إذ أن (لوريولا) (تأبى أن تستسلم إلى حبيبها لأنها كانت مظنة ريبة بسببه ، وهى تؤثر الشرف على نفسها ، فتأمره بألا يحضر للقائها ؛ ويطيع الحبيب أمرها يائساً ، وحين يعيب صديق من أصدقائه النساء بأنه لا وفاء لهن ، يرد عليه رد الفارس قائلا : إن النساء سبيل تلقين الفضائل . ويموت الحبيب على أثر ابتلاعه آخر رسالة الحبيبة ، وإنما مات لأنه لم يستطع أن يحقق حلم سعادته فى الحب .

الخالص لابد أن ينتصر على ما يقوم فى سبيله من عقبات ، ولكن المحب عليه أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع لأمر حبيبته ، ولو كان فى هذا الخضوع هلاكه .

وقد خطا « بوكاتشيو » الإيطالى بقصص الحب خطوة أخرى فى طليعة عصر النهضة . فنى قصته التى عنوانها (١) « ديكامرن » — (كتبت حوالى عام ١٣٥٥ م) — تنويع لقصص الحب ، فمنها ما يثير الضحك ، وينتهى نهاية سعيدة ، ومنها ما يختم بمأساة . وهذه القصص أقرب إلى الواقع فى التصوير ، وبعضها يحمل طابع الفروسية والتسامى بالعاطفة . وفى قصص « بوكاتشيو » كلها إدراك للحب أدق مما كان فى القصص التى سبقته . والحب فى هذه القصص ليس مادياً ، وإن يكن على شىء من الصلة بحوادث الحياة ، وليس مع ذلك روحياً مجرداً كما فى قصص الفروسية . وللحب فى هذه القصص قسوته ، وبؤسه . وليس ضحيته دائماً الرجل كما كان فى القصص من قبل ، بل قد تكون ضحيته (٢) هى المرأة . وقد أثر « بوكاتشيو » بقصصه وبإدراكه للحب — فى الآداب الأوروبية حتى العصر الكلاسيكى :

وقد سخر « سرفانتس » من أدب الفروسية وما فيه من تصنع وزيف ، وأنه بمثاليته يبعد كثيراً عن الواقع على حسب ما يعرف الناس ، فيفسد العقول بخلطه بين عالم الغيب وعالم الواقع ، إذ تكثر فيه المفاجآت العجيبة من حدائق مسحورة ، وجنيات ، وموائد تعدها أرواح مجهولة ، وضروب فى السحر ، وعمالقة وأقزام . ثم كفاح الفارس ضد الوحوش والعمالقة ، وهو كفاح المنتصر دائماً ، وتأتى بعد ذلك النهاية المكرورة دائماً من ظفر البطل بحبيبته وتغلبه على جميع الصعوبات . وتمثلت

---

(١) Decameron وهى مائة قصة يحكيها عشرة من الفتيان والفتيات بعضهم لبعض ، منهم سبع نساء وثلاثة رجال ، فى عشرة أيام ، فى كل يوم ، إذن ، عشر قصص .

(٢) كما فى قصة (فيامتا) ؛ وعنوانها فى الأصل Elegia de Madona Fiammentta — وفيها يتلخص الحدث فى أن البطلة تحكى قصة شبابها وأنها أحبت (بامفيل) ، ولكنه اضطر إلى السفر إلى فلورنسا ، وينساها بعد ذلك فى أحضان (فلورنتين) الرائعة الجمال ، فتهم (فيامتا) بالانتحار ، ولكن تمنعها مربيتها العجوز . وبعد حين تعلم أن حبيبها يعود إليها فتبدأ فى تذوق طيب الحياة ، وتسعد نفساً لأنها نجت من الموت . وفى القصة دراسة نفسية لعاطفة الحب . ولكنها محشوة بكثير من اقتباسات المؤلف من قراءاته للأدب القديم ، وهذا من شأنه أن يضعف أثرها فى نفس القارىء .

سخرية «سرفانتس» من أدب الفروسة لعصره فى قصته الخالدة ، «دون كيخوته(١)»

(١) من عيوب الأدب العالمى . وبطلها (دون كيخوته) ، وهو ثرى صغير من ثراة الريف نخ المؤلف ، قد قرأ كثيراً من قصص الفروسة ، فاقتنع بها ، وأخذ يناقش فيها صديقيه : الحلاق والقسيس واقتنع بمثل الفروسة من السلام والعدالة والحب ، ويعزم على تحقيقها فى هذا العالم البائس الذى ينتظر جهوده ويحلم هو فيه بالمجد ، ثم يتقلد مكانة الفارس على يد صاحب فندق فى الريف يجرى له مراسيم تقليد الفروسة فى حفل ساخر . ويسير على حصانه الهزيل . يحقق المثال الذى ينشده ليرضى فتاة أحلامه « دولثينيه » التى خلقها نفسه ولا حقيقة لها . وعندما يتحدث عنها إلى تجار طليطلة فى الطريق يسخرون منه ، فيحاربهم ولكن ينهزم هزيمة مرة ، ويظل طريح الفراش من ضربات العصا . وهنا يرى صديقه القس أن المسئول عن جنون أحلامه هى الكتب التى قرأها عن الفروسية ، فيبحث فى مكتبته عنها ويلقى بها فى النار ، ثم يجدد « دون كيخوته » مغامراته مع رفيقه البدين « دون سانتشو » . ويتخيل « دون كيخوته » مجالات وهمية لبطولته فيتصور طواحين الهواء عمالقة تستعد لنزاله . وعبثاً يحاول « دون سانتشو » إرجاعه إلى الصواب بالوقوف عند مدركاته الحواس ، ولكنه يظل غارقاً فى أحلامه ، متخذاً لنفسه هذا الشعار : « أفكر ، فيكون الأمر كما أفكر » : (yo pienso y es asi) ثم يرى راهبين ، على القرب منهما تسير فلاحة ، فيتخيل أنهما ساحران قد أوقعا فى أسرهما أميرة فينقض عليهما ، ويسرع رفيقه بمحاولة نهب راهب منهما وقع على الأرض ويحيى « دون كيخوته » الفلاحة تحية الأميرات ، ولكن الخدم يسرعون من كل صوب لإنقاذ الراهبين ، ويوسعان الفارس ورفيقه ضرباً . ولحسن حظهما يستضيفهما فى أماء الرعاة ، وينهمك « دون سانتشو » فى تناول الطعام بعدما تضور جوعاً ، على حين ينصرف « دون كيخوته » ، إلى شرح مثاله فى العدالة وفى العهد الذهبى ، عهد السعادة والحب الذى سيسود العالم ، وأنه سيتحقق على يد الفرسان . ولا يسع الرعاة إلا أن يحملوا معه بهذا العهد الذهبى ، وهو عهد كان يصفه أدب الفروسية فى خارج التاريخ ، فى عالم خيالى ، ولكن هذا الشرح الحماسى ، على لسان «كيخوته» ، يثير الضحك ، لأنه صادر عن « كيخوته » الذى يعد نفسه من أبطال العهد المنتظر ! ! —

وتتوالى المخاطرات الساخرة ، يمثل « سانتشو » فيها الاتجاه النفعى المادى ، على حين يقف « دون كيخوته » يحلم بالمثل والقيم الروحية التى لا يرى من حوله إلا جحوداً لها . ومن المخاطرات الهزلية أن « دون كيخوته » يعد قطعان النعاج والخراف جيشاً معادياً ، ويرى جماعة المشيعين لميت ليلا فيحسبهم قوماً اغتصبوا فارساً مجروحاً . . . ويبصر حلاقاً وضع على رأسه صحن حلاقته ليحميه من المطر ، فيظنه فارساً ارتدى بيضته للهجوم . ! . ويسمعان صوت طاحونة هوائية ليلا ، فيحلم « دون كيخوته » بمجد الانتصار بعد هذه الجلبة ، ويمتلىء « سانتسو » رعباً . وفى وسط غابة فى (سيراامورينا) يرى فارساً جن من الحب . فيعتزم أن يجن كذلك فى حب فتاة أحلامه ، جنوناً غير معلل . . . وهكذا تتوالى الأحداث ويكون فيها البطلان رمزاً للشخصية المزدوجة ، ليست بالروحية المحضة ، ولا المادية الخالصة ؛ ولكنها مادية روحية معاً . هذه فكرة موجزة عن الجزء الأول من « دون كيخوته » الذى ظهر عام ١٦٠٥ فى مدريد . وبعد بعشر سنين ظهر الجزء الثانى من « دون كيخوته » ، وهو يفسر معنى الجزء الأول ويؤكده ، ويبين قيمته الواقعية وقيمة التحليل النفسى لازدواج الشخصية وربطها بالأحداث ربطاً واقعياً ، وفى آخره يبقى « دون كيخوته » حبيساً فى بيته ، ويفقد الحماسة والانطلاق فى عالم أحلامه الكريم المثالى ، ويعروه حزن ، إذ يفقد نعمة الحياة ، وتبدو الحقائق عارية من جاذبيتها ، حزينة فى مظهرها : (انظر نص القصة ، وقد ترجم الجزء الأول للعربية الدكتور عبد العزيز الأهوانى ، ثم انظر الدراسة القيمة على النص لبول هازار) :

P. Hazard : Don Quichotte, Paris, 1949

ولم يفهمها معاصروه حق الفهم ، إذ أنه قرب فيها من الواقع على نحو لم يكونوا ليدركوه . فقد قلد قصص الفروسة تقليـــداً ساخراً ، ونقل الحوادث من الناحية المثالية — التى تتمثل فيها المأساة فى أدبهم — إلى ناحية هزلية يصطدم فيها المثال بالواقع الأليم ، وتقدم كثيراً فى التحليل النفسى لشخصيته ، فجعل منها نموذجاً بشرياً ، وكشف عن جوانب معقدة نفسية تجاوز بها مجــرد تصوير نموذج عام (١) . وقـــد حمل « سرفانتيس » على من يبتعدون عن الواقع ، ويعادون طبيعة الأشياء ، ويقطمون عيدان الكلمات بدلا من سنابل الحقائق ، ولكن حملة « سرفانتيس » لم تقض على هـــذا النوع من أدب الفروسة حتى العصر الكلاسيكى (٢) .

وعلى الرغم من اشتراك قصص الفروسة السابقة مع قصص الرعاة فى مثالية الحب ، وفى التأثر فيه بالمثال الافلاطونى ، انفردت مع ذلك قصص الرعاة بخصائص أخرى عدت بها من ثمار عصر النهضة ، وإذ أنها لم تتأثر إلا فى القالب العام بقصص الرعاة اليونانية (٣) واللاتينية . واقتصرت على خلق عالم مثالى يسوده السلام ، تدور أحداثه حول الحب ، ويكون مسلاة للمحبين ، يهربون فيه من عالم الواقع ، والحب فى هـــذا النوع من القصص هو الغاية . وفى هـــذه القصص تسام بجمال الحبيبة وخلقها حتى تشذ عن الطبيعة . وفيها وصف خيالى لعالم الرعاة والراعيات . والأخطار العاطفية : تقوم عقبات فى سبيل الظفر بالحبيبة ، يتغلب عليها المحب بالإخلاص وصدق العاطفة . فهى مخالفة للفجائع التى يقتحمها الفارس مخاطراً ليفوز بالمجد وبإعجاب حبيبته . وفى قصص الرعاة ، تقل العناصر العجيبة الموجهة للأحداث ، وتكاد تنحصر فى السحر ، واستطلاع المستقبل . فالحوادث إنسانية فى جوهرها ، وإن سارت على وتيرة لا تكاد تختلف فى هذه القصص فى مختلف الآداب الأوروبية طوال القرن السادس عشر ، وجزءاً من القرن السابع عشر . ثم إن الصدفة تلعب دوراً كبيراً فى هـــذه الأحداث حتى لتخرج عن حـــدود الاحتمال .

على أن هذا النوع من القصص قـــد تقدم على غيره خطوات نحو الواقع ، إذ جنح الكتاب فيـــه إلى وصف أماكن واقعية فى بلادهم جعلوها مجال الحوادث التى

---

(١) انظر ص ٢٦٢ المرجع السابق ص ٢٨٢ — ٢٠٣ .

(٢) مرجع بول هازار السابق الذكر ص ٩٧ — ٩٨ وكذا :

F. C. Green : French Novelists Vol, I. p. 1-2

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٤٦٧ — ٤٧٠ .

دارت بين أبطال قصصهم . وصار هؤلاء الأبطال تعلة لوصف أشخاص حقيقين ، ولكنهم لبسوا من الرعاة والراعيات قناعاً للأرستقراطية . ولهذا كانت حياة هؤلاء الرعاة رغيدة هانئة ، لا يعكرها إلا ما يتصل بالعاطفة. وقيام العقبات فى سبيلها ، لأن الرعاة كانوا فى خيال الكاتب يمثلون شخصيات فى قمة المجتمع ، لا فى طبقته الدنيا .

وأول من ألف فى قصص الرعاة فى عصر النهضة هو الشاعر والكاتب الإيطالى : « سنزار » Sannazar فى قصته : « أركاديا (١) » ، وقد انتقل هذا الجنس من القصص إلى الأدب الأسبانى (٢) والإنجليزى (٣) ، ثم إلى الأدب الفرنسى على يد

---

(١) كتبت حوالى عام ١٣٨٥ م — ونشرت فى أوائل القرن الخامس عشر ، وفيها أن شخصاً يسمى « الوفاء » (يقصد المؤلف به نفسه) يتسلى عما يعانى من آلام بسبب حبه قريبة له تسمى « كارموزينا بونيفاتشيو » فيلجأ إلى إقليم « أركاديا » ، وهو إقليم رعاة فى بلاد اليونان كان عند شعرائهم موطن البراءة والطهر ، فيسعد بمشاركة هؤلاء الرعاة حياتهم . ويستمع إلى قصص حبهم ، ويفضى بحزنه إلى الطبيعة والناس ويصل بعد ذلك إلى موطنه « نابلى » ليجد حبيبته قد ماتت . وفى أوصاف ومناظر متتابعة ، وفيها معنى الهرب من الواقع إلى عالم الأحلام والسعادة فى عهد الإغريق . والقصة ذات أسلوب رفيع ، مزيج من الشعر والنثر

(٢) مثلا فى قصة « مونتمايور » Montmayor وعنوانها : « ديانا » . وهى إسم راعية تستجيب إلى حب الراعى « سيلفان » Silvan ، وتحقر « سيرين » Syréne الذى يهيم بها ، ولكن فى أثناء غيبة طويلة لسيرين تتزوج بالراعى « ديلى » ، وحين يعود « سيرين » يتحد مع « سيلفان » ليتغنيا بجمال الحبيبة التى فقداها . وتحاول الراعية سيلفانى » أن تخفف من آلامها وتقص عليهما مآسى الحب ، حيث لا يهيم المرء أبداً بمن يبادله الحب ، ولا يستجيبان يحبه . وتحكى بؤسها هى فى هيامها بمن يهيم بأخرى ، وهذه الأخرى تهيم بثالث . . . وبعد مخاطرات كثيرة ، يلجأ المحبون جميعاً إلى « فيلبس » العاقلة ، يطلبون منها النصح . وفى مرج من المروج تحيط به أشجار الصفصاف ، يجلس المحبون ، كل مع حبيبته ، ويتناقشون فى أمر الحب : أهو مادى أم روحانى ؟ وتجحد « فيلبس » كل نوع من الحب سوى الحب الأفلاطونى ، إذ هو حب غير محرم ، وغير مهين ، وغايته حب المحبوب لذاته ، دون نظر إلى جزاء أو منفعة ، وهو تأمل باطنى ، وهو تطلع إلى الجمال الذى لا يدرك . . ثم تسق الحكيمة « فيلبس » الحاضرين شراباً تتغير به طبائعهم . حيث يستجيب كل محبوبة إلى عاطفة من يحبها ، ويسلو « سيرين » عن حبه « ديانا » التى تعانى كثيراً بسبب غيرة زوجها . وقد نشرت هذه القصة حوالى عام ١٥٥٩ م .

(٣) مثلا فى قصة « أركاديا » ألفها « فيليب سيدنى » Ph. Sidney (١٥٥٤ — ١٥٨٦) وهى تسير على نسق قصة الكاتب (سنزار) التى تحمل نفس العنوان ، ولكن الكاتب متأثر فيها أيضة بقصة (مونتمايور) السابقة الذكر .

« أنوريه دورفيه » Honoré d'Urfé فى قصته المسماة : « أستريه (١) » . وهى خليط من قصص الرعاة وقصص الفروسة . وفيها يصف المؤلف إقليم « فوريز » Forez من أجمل أقاليم فرنسا ، ويصف تقاليد الحب الأرستقراطى ، حب المتأنقين المرهفى الحس ، منذ عصر هنرى الرابع حتى لويس الرابع عشر . وكانت هـــذه القصة نموذج القصص العاطفية فى آداب أوروبا فى نوع الحب الذى صورته . وقد ترك هذا الإدراك للحب أثره فى بعض المسرحيات ، مثل مسرحيات « كورنى(٢) » الكلاسيكى ، حيث تجلت صور الحب والبطولة فى صراع ملحمى يحرص فيه البطل على وفائه وشرفه فى وقت معاً .

وقـــد قام كتاب القصة الفرنسيون — فى مهاجمتهم لقصص الرعاة — بالدور الذى قام به « سرفانتيس » فى انتفاضة من قصص الفروسة ، فتقدموا بالقصة نحو الواقع ، ونحو المعانى الإنسانية الخالصة . وأول من قام بهـــذه المحاولة لتقريب القصة من الواقع هو « جوتييه » فى قصته : « موت الحب » . (ظهرت عام ١٦١٦) — وفيها يصور

---

(١) Astré نشرت فى عشرة أجزاء من عام ١٦٠٧ إلى ١٦٢٧ — وفيها يحب « سيلادون » « أستريه » وحين تشك فى حبه تأمر باقصائه عنها ، فيحاول الانتحار غرقاً ، ولـكن تنقذه جنيات الماء . ويأبى أن يحب واحدة منهن تهيم به ، ويسرع بلقاء « استريه » مستخفياً فى زى فتاة . ويبلو بلاء حسناً فى الحرب ، فيجمع بين الوفاء والبطولة ، شأن المحبين لذلك العهد . وتوقن حبيبته بوفائه عن طريق السحر ، فترضى عنه ، وتبادله حباً بحب .

(٢) كما فى مسرحيته : (السيد) ، مثلا ، وهى التى مثلت لأول مرة فى باريس عام ١٦٣٦ . وفيها يحب « رودريج » شيمين » . ويبدو أن والد الفتاة لا يعارض فى زواجها من « رودريج » ، ولـكن والد الفتى يرشح لمنصب فى القصر ينافسه عليه والد الفتاة الذى كان أصغر منه سناً ، فيهينه ويلطمه . ولا يستطيع والد « رودريج » الشيخ أن يرد الإهانة فيعهد بذلك إلى إبنه ؛ وبعد حوار أليم وحيرة بين الواجب والعاطفة ، يذهب الفتى « رودريج » لينتقم لشرفه من والد حبيبته « شيمين » ، وينتصر عليه ويصرعه . ثم يذهب من فوره إلى الفتاة بسيفه ملطخاً بدم أبيها ويطلب منها أن تتقدم بنفسها منه بقتله بنفس السيف ، ولـكنها لا تزال تحبه ، فتفضل أن تطالب بثأرها من حبيبها ، حتى إذا نفذ فيه الملك الثأر انتحرت بعده ، ويطلب الوالد أن يقتل بدلا من إبنه ، ولـكن « رودريج » يثبت بطولته فى حرب ضد عرب الأسبان فى هجوم لهم على أشبيليه » . وتحضر « شيمين » تتعجل الثأر . فيخبرها الملك أن « رودريج » مات فى الحرب ، فتبوح بحبها له . فيعلمها الملك أنه عاد من الحرب ظافراً ، وبعد بلاء آخر لمدى حبها ، يعدهما الملك بعقد الزواج بينهما بعد فترة تخف فيها حدة عواطفهما — والمسرحية يظهر فيها طابع الفروسة والطابع الملحمى ظهورا جلياً — انظر وبما عدا نص المسرحية :

H. Bonnet : Roman et Poésie, Essaie sur l'Esthétique des Genres, P. 104-107.

حباً ماديا بين راع نفعي غليظ الطبع وبين راعية فى صفاتها الحقيقية بين الرعاة العاديين. وهو حب لا مثالية فيه .

وفى القرن السادس عشر والسابع عشر . ظهر فى الأدب الأسبانى جنس جديد من القصص ، كان بمثابة مقاومة لقصص الفروسة والرعاة فى طابعهما السابق ، وهـذا الجنس الجديد من القصص هو ما نستطيع أن نسميه : قصص الشطار ، وهى قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا فى المجتمع — وفيها مخاطرات يقصها المؤلف على لسانه كأنها حدثت له . Picaresca وهى ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه . ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج فى سفره . فحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع ، ويظل يتنقل بين طبقاته ليكسب قوته . وهو يحكم على المجتمع من خلال نفسه حكماً تظهر فيه الأثرة ، والانطواء على النفس ، وقصر النظر فى اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية فلا مثالية ولا أمل . فكل من يعارضه فهو خبيث ، ومن يمنحه الإحسان خير ، وأول من هـذا الجنس القصصى فى الأدب الأسبانى هى قصة « حياة لاساريودى تورمس (١) » عام ١٥٥٤ ، وكان لها تأثير فى اتجاه القصة فى الآداب الأوروبية كلها .

وقـد تأثر « شارل سورل » Charles Sorel الفرنسى بهـذا الاتجاه نظراً وعملا فى قصته : « فرانسيون » Fsancion — التى نشرها فى باريس عام ١٦٢٢ ، محاكياً فيها القصص الأسبانى السابق . وقصته هجاء للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية فى عهد لويس الثالث عشر . وينص هذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكاراً تاريخية ، وعليها بذلك أن تقرب من الحقيقة بوقوفها عند أحداث

(١) la Vida de Lazarillo de Tormes ومؤلفها مجهول ، ويصف فيها « لاساريو » طفولته وأنه كان ابن طحان ، وسجن والده لانتقاصه دقيق عملائه . ومات فى السجن ، وقبل موته كانت أمه خليلة عربى أسبانى يشتغل سائساً عند غنى من الأغنياء ، وما لبث أن اتهمه سيده بالسرقة ، وحوكم بسببها هو وخليلته ، فاضطر (لاساريو) أن يكسب عيشه بنفسه . فكان أولا فى صحبة شحاذ أعمى ، صحبه بعض الوقت ثم تركه تحت وابل من المطر بعد أن جعله يصطدم بجدار ، ثم صار يخدم قسيساً فقيراً ، ثم نبيلا من صغار النبلاء . . . ويهجو — دون رحمة — طبقة كل من يخدمه ، ويحب الصراحة والوضوح ، ويندد بالرياء والأثر فيمن يعاشرهم . وبعد مخاطرات كثيرة يفضل أن يستقل بحريته ، فيشتغل سقاء ، ثم دلالا ويتزوج إمرأة لا يبالى ما إذا كانت خالصة له أم خليلة قسيس يباركهما . . . — وهذا النوع من القصص قد تأثر بالمقامات العربية على نحو ما سيأتى فى شرحها بعد قليل فى هذا الفصل .

الحياة المألوفة . وبدت الحياة من ثنايا هذه الحقيقة فى أنظاره — كما كانت فى ملاهى ·وليير — أقرب إلى الشطط والجنون منها إلى الحكمة والاتزان ، ولهـذا كانت قصص الشطار — وهى قصص الهجاء ووصف العادات الاجتماعية — أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع (١) .

وكان للتأثير الأسبانى — السابق الذكر — فضل فى خلو القصص السابقة من العناصر العجيبة الخارقة للمألوف ، وفى اتخاذ حوادث الحياة العادية أساساً للموضوعات — القصصية ، فأخذت القصة تتخلص من تأثير الملاحم ، وتلقى أضواء على حيـاة الطبقات الدنيا من الناس ، وإن ظلت الناحية الفنية متخلفة فى هـذه القصص . فكان سرد الأحداث يكاد يستأثر بعناية المؤلف كلها . والتحليل النفسى يكاد يكون مهملا فى هذا النوع من القصص بعامة . ويكثر فيها الاستطراد ، وترتيب الأحداث ترتيباً زمنيا لا رابطة فنية فيه ، وكثيراً ما يتدخل المؤلف نفسه مباشرة فى قصصه ليشرح غاياتها التربوية والخلقية ، أو ليثير عطفاً على حيـاة بطلها المسكين ليجعل سموم — مخاطراته ترياقاً لدى القارىء . وكان على القصة أن تتقدم وتتلافى هذه العيوب بتقدم الإنسان فى الحضارة .

وازدهرت الكلاسيكية فى القرن السابع عشر ، وأثرت قواعد « العقلية » فى المسرح ، فعنى فيـه بالتحليل النفسى ، وبخاصة التحليل العاطفى ، فى مسرحيات « راسين » مثلا . وكان لابد أن تتأثر القصة بهـذا الاتجاه . فدعا كثير من النقاد — فى القرن السابع عشر (٢) — إلى أن تكون حوادث القصة ممكنة محتملة فى سياقها (٣) لتتجرد من آثار ما فوق الطبيعة ، ودعوا كذلك إلى التقليل من طابع القصة الشعرى ؛

---

(١) انظر النصوص الأدبية لهذه القصص ثم :

F. C. Green, op. cit. p. 23-28.

وكذا : Diccionario de literatura Espanola, articulo : picaresca

(٢) أشهرهم « سيجريه » Segrais (١٦٢٤ — ١٧٠١) وإن كان لم يستطع تطبيق نظرياته فى قصصه — انظر F. C. Green, op. cit. p. 43-44

(٣) وهم متأثرون فى ذلك نظرياً بأرسطو فى ارائه المسرحية ، وان كان أرسطو قد تسامح فى إيراد الأساطير التى يعتقدها الشعب ، ضرورة محاراة العصر ، وفضل مع ذلك عدم الاعتماد عليها (انظر ص ٥٠ — ٥٥ من هذا الكتاب) .

وذلك بالاعتماد على ملاحظة الواقع فى إيراد الأحداث الجزئية التى يبنى منها الخيال وحده القصة . ونتيجة لنهوض المسرح الكلاسيكى تطلعت القصة إلى التحليل النفسى .

وقــد حققت السيدة (لافايت) Mme de Lafayette دعوة أولئك النقاد فى قصتها : « أميرة كليف (١) » ، التى نشرتها عام ١٦٧٨ م . وهى قصة شبوب العاطفة ، والوفاء والتضحية ، والغيرة القاتلة ، لأميرة وزوجها يمثلان رجال القصور فى ذلك العهد ، فى لغتهما ، ورقة شعورهما ، وجلدهما فى الصراع بين العاطفة الطاغية المسيطرة بالجموح ، والواجب الذى يقضى به الشرف والتقاليد السائدة . وقد حللت السيدة « لافايت » البطلة وزوجها ، وصورة الصراع بين العاطفة والواجب ، وانتصار الواجب انتصارا يذكر بمسرحيات « كورنى » . وتقدمت السيدة « لافايت » — فى هذه القصة — تقدماً لم يستطع أن يجاريها فيه كثير من معاصريها ، إذ خلت خلواً تاماً من العناصر الغيبية وعجائب الأحداث ، بل خلت من الاعتماد على العقيدة المسيحية ، فلم يرد لها ذكر فيها ، حتى إن السيدة « لافايت » جعلت الزوجة فى قصتها تعترف بخطئها — فى حبها لغير زوجها — أمام زوجها نفسه — لا أمام قسيس — مما كان ثورة فى التقاليد الدينية السائدة فى ذلك (٢) العصر . ولكن القصة بعد ذلك تصف حياة بيئة أرستقراطية ، بعيدة كل البعد عن تمثيل الاتجاهات العاطفية والإنسانية فى الشعب عامة .

على أن قصة « أميرة كليف » من قصص التحليل النفسى ، وهى تعد لذلك فتحاً

(١) La princesse de Clève وبطلتها « فتاة شارتر » Mlle de Chartres — نشأتها أمها تنشئة محافظة قاسية ، ثم تزوجت — عن غير حب — أمير « كليف » الذى هام بها منذ عرفها . وبعد قليل من زواجهما تلتقى فى مرقص عند الملكة بالفتى النبيل الجميل « السيد دى نمور » ، فيحبها ؛ وتشعر فى قلبها له بهيام لم تعهده . وكلما صادفته فالتقت به يزيد هيامها ! وبعد قليل تموت أمها ، وعلى فراش موتها تفضى إلى ابنتها بأنها على حافة الهاوية ، وعليها أن تبذل جهداً كبيراً لتنقذ نفسها وشرفها فتعتزم الأميرة فجأة أن تضع نفسها فى كنف زوجها لتهدأ ثورة عاطفتها ، فتعترف له بحبها على الرغم منها ، وبأنها طاهرة . وترجو زوجها أن يرحمها ويقودها بعيداً عن القصر حتى لا تلتقى بأحد ، وتتوسل إليه أن يحبها بعد ذلك إن استطاع ، فيستجيب الأمير لطلبها ، ويتركها تذهب فى قصر له بعيد عن باريس ، ولكنها لا تلبث أن تندم على اعترافها ، إذ يقع زوجها فريسة غيرة قاتلة ، ويظن بزوجته ظنوناً آثمة مع حبيبها . وعندما يدعوها ليؤنبها على حكايتها ، تجتهد فى أن تزيل ريبته ، ويقتنع الأمير ببراءة زوجته بعد فوات الأوان ، إذ يموت فريسة دائه بسبب الغيرة . ويظن السيد « دى نيمور » أنه سيظفر بحبيبته بعد أن مات زوجها ، ولكنها تأبى سعادة أن يكون ثمنها هلاك الزوج . وتظل فى عزلتها ، فتصاب بداء يعجل بموتها .

(٢) المرجع السابق ص ٤٨ — ٥٢ .

وكذا : Pierre Mille : Le Roman Francais, p. 17-21

خطيراً فى عالم القصص . فهى لا تثير اهتمام القارىء بأحداثها . كما كانت الحال فيما سبقها من قصص ، ولكن عن طريق سبر أغوار النفس الإنسانية فى إلقاء الأضواء على جوانبها العاطفية على حسب الأحداث.

وعلى الرغم من دعوات بعض النقاد فى القرن السابع عشر ، وعلى الرغم من ميلاد القصة النفسية السابقة ، ظلت القصة — بصفة عامة — متخلفة عن الأجناس الأدبية الأخرى : لأنها لم تكن لدى أكثر الكتاب على وعى بموضوعها الفنى وغايتها الاجتماعية. فكانت القصة رياضة ذهنية هينة الشأن . تقصر فى قيمتها الفنية عن قيمة المسرحية بأنواعها ، وعن الخطابة والشعر . وكان الكتاب والقراء معاً لا يرون فيها سوى مسلاة يولع بها النساء . ولذا لم يكن يعنى بها كبار الكتاب . ولم تكن من الأجناس الأدبية الرسمية لدى ذوى الشأن . ولهذا السبب تأخرت فى النهوض ، ولكنها اكتسبت بذلك حرية وسلطاناً انفردت بهما عن الأجناس الأدبية الأخرى . فكان يباح فيها ما لا يباح فى غيرها من الهجاء والقول ضد النظام والتقاليد ، وحتى ضد رجال الديانة المسيحية نفسها ، فحملت معالم التجديد والثورة فى القرن الثامن عشر قبل الأجناس الأدبية الأخرى .

فوجدت فى القرن الثامن عشر قصص مخاطرات حديثة ، تهجو الطبقات الاجتماعية المختلفة ، إلى جانب عرض صورة للمجتمع ونظمه ، تعنى فيها بالتعمق أكثر من ذى قبل فى الحالات النفسية ، لتكتمل للقصة صورتها الفنية وغايتها الإنسانية . ويعد — « لوساج » LeSage رائد هذا النوع من القصص ، وخاصة فى قصته : « جيل بلا (١) ».

(١) Gil Blas وتدور حوادثها المتخيلة فى أسبانيا ، ولكن من خلال هذه الأحداث يصف المؤلف دقائق الحياة الفرنسية . وفى القصة يرحل « جيل بلا » من مسقط رأسه ، ليدرس فى جامعة « سلامنك » ، ولكن تحدث له فى الطريق أخطار تحول مجرى حياته ، فيسرقه اللصوص فى الطريق ، ثم يقع فى قبضة قطاع الطرق ، ويضطر للبقاء معهم زمناً ، وينجح فى التحرر منهم وفى تخليص سيدة كانت كذلك فى أسرهم . ثم يتهم ظلماً فيسجن بعض الوقت . ثم ينتقل فى بلاد أسبانيا فى بيئات مختلفة ، فيخدم كاهناً ، ثم طبيباً . ثم يختلط بالممثلين والممثلات ، وتتغير حياته حين يصبح ذا حظوة لدى الدوق « دى لرم » . ثم يصير بعد ذلك من رجال القصر . ويتزوج بعد وفاة إمرأته من « دوروتيه » الجميلة ، وينجب منها أولاداً .

وفى كل بيئة خالطها يصف المؤلف حقائقها الاجتماعية ، وصداها فى نفس « جيل بلا » . وقد تحدث عن نظم الحكم فى فرنسا وعن فساده فى عهد الوصاية ، وعن معاصريه الذين كانوا يغلب ذكاؤهم على فضائلهم . فالقصة صورة تاريخية لآفات المجتمع فى عصرها ، ولا شك أنها متأثرة بقصص الشطار التى تصف الطبقات الدنيا فى الشعب كما تحدثنا عنها (ص ٤٨٠ — ٤٨١ من هذا الكتاب) ولكنها تفضلها فى التقدم فى التحلل النفسى ، وفى غاياتها الاجتماعية والسياسية .

التى ظهرت طبعتها الكاملة عام ١٧٤٧ م . وإن ظلت هـــذه القصة غير كاملة فى وحدتها الفنية ، ثم إنها دون غيرها من قصص التحليل النفسية الحديثة ، لاعتمادها على كثرة التحولات الصادرة من مخاطرات متنوعة كثيرة ، ولكنها مخاطرات إنسانية محضة لا تتخللها عجائب غير طبيعية . وفى هذه القصة يتجلى الاهتمام بحوادث المجتمع ، والحرص على الكشف عن نوع العلاقات التى تسود الطبقات ، وعن العيوب بين أفرادها ، وقـــد تمثل فيها بذلك طابع قصص العادات والتقاليد فى معناها الحديث .

على أن هذه الاتجاهات الاجتماعية قد نمت واكتملت قليلا قليلا ، فأصبحت القصة طاقة فكرية وقوة اجتماعية عظيمة . فبعد أن كان وصف العادات والتقاليد مجال سخرية المؤلف من الطبقات الاجتماعية — كما فى هجاء « لوساج » للأطباء والممثلين والحكام — وأصبح هذا الوصف وسيلة لاكتناء الحقائق والكشف عن النواحى النفسية فى الفرد ، والنواحى الاجتماعية فى فئات خاصة ، بغية إنصافهم فى المجتمع . وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية فى تناول مشكلات الطبقات الشعبية (١) .

وحتى القرن الثامن عشر كان الكتاب يعنون بالنوع الإنسانى ، أى بالطبقات الاجتماعية وحاجاتها . ثم ظهرت اتجاهات حديثة أخرى فى أواخر القرن الثامن عشر . فعنى الكتاب بالفرد ونزعاته ومثله ، وجعلوا منه وحدة الإصلاح فى مجتمعهم ، ونادوا بإنصافه من طغيان المجتمع وقيوده الظالمة . وكانت هذه قضية خطيرة من قضايا — الرومانتيكيين ومن أتى بعدهم ، وفيها قامت القصة بأخطر دور للأدب فى الحضارة الحديثة . وكان للفلسفة العاطفية فى ذلك أثر كبير (٢) .

ونتيجة للاتجاهات السابقة ظهرت القصص ذات القضايا الاجتماعية لذلك العهد ، وكانت تمتثل فى اتجاهين يتلاقيان آخر الأمر ، هما : الفرد وحقوقه المهضومة التى تتطلب تغيير النظم القائمة من ناحية . ثم ما تستلزمه سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعى من نوع جديد من ناحية أخرى ، وصارت هذه القضايا أعمق أثراً فى علاج المجتمع ومسائله منذ عصر الرومانتيكيين ، إذ صارت الطبقة الوسطى ذات أثر فعال فى

(١) انظر : André Breton : Le Roman Francais au XVIIIe siècle. ehap. VI. VIII, XI.

وكذا : F. C. Green : Freneh Novelists, Vol. I. p. 219-234.

(٢) انظر كتابنا الرومانتيكية : الباب الثالث .

المجتمع ، فصعدت فيه تنقص حقوق الطبقات الأرستقراطية التى لم يكن لها من مبرر . وصارت القصة من وسائل التعليم والتسلية معاً ، تحرك المشاعر وتوحى بالإصلاح ، ويكتشف بها القارىء نواحى فى نفسية المجتمع قد تغمض على المشرع والاقتصادى .

وهـــذه القصص ذات القضايا تمتاز — فى الناحية الاجتماعية — عن قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر ، إذ أنها كانت تقصد إلى تنظيم الفرد فى علاقته بالمجتمع ونظمه ، وتقصد إلى التأثير المباشر فى استبدال نظم بغيرها ، لإقرار العدالة الاجتماعية إقراراً مبنياً على الاعتقاد العميق فى حق الفرد . ولهذا كثرت الآراء الحرة التى قضت قليلا على امتياز الطبقات . وتشابهت هذه القضايا فى الآداب المختلفة فى العهد الرومانتيكى : من إثارة الرحمة بالبؤساء ، والاعتداد بالفرد وحقوقه أمام نظم المجتمع ، وإنصاف الطبقات المهضومة ، وخاصة الطبقات الوسطى وطبقة العمال ، والحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية . مثلا يقول الكاتب الإنجليزى « هولكروفت » على لسان بطلة قصته : « أنا سانت إيفس » فى رسالة ترد بها على من تقدم لخطبتها : « إننا نختلف فى مبادىء أساسية كثيرة . وبعد الشروع فى الزواج إنما حتى نتفق عليها .. . . فلا شك أنك تعتقد أن على الزوجة أن تطيع ، وأن الزوج هو المسيطر ، وأنكر أنا الأمرين كليهما . فعلى كل من الزوج والزوجة أن يكونا تحت سيطرة العقل . وكل سيطرة سوى ذلك طغيان . . . وتحسب مزاعم نبلاء المولد فى التعالى على غيرهم مشروعة ، وأعدها اغتصاباً . وأدين المجتمع ، وأدينك أنت نفسك . لأنك أول المؤيدين لمزاعمه . وتدافع عن أن كل ما تملك هو لك ، وأؤكد أنه ملك لمن هو أشد حاجة إليه . وليست هذه كل مسائل الخلاف بيننا ، ولكنها المسائل الجوهرية ، ولعل فيها ما فوق الكفاية لفض ما نحن بصدد البحث عنه من زواج (١) » .

ويصف « إدوارد جورج بلورليتون » E. G. Bulwer-Lytton الإنجليزى فى قصته التى نشرها عام ١٨٣٠ م ، وعنوانها « بول كليفورد (٢) — جناية المجتمع على

---

(١) انظر :

Holcroft : Anna Saint-Ives, Letter 79 . cité par Louis, Cazamian - Le Roman Social, I, p. 66-97.

وقارن هذه الخواطر بنظيرتها فى قصة من قصص « جورج صاند » فى كتابى : الرومانتيكية ص ٩٣-٩٤.

(٢) Paul Clifford والقصة تحمل إسم بطلها ، يولد لأبوين مجهولين ، وينشأ بين العامة المريبين فى خلقهم ، ويتهم فى سرقة ظلما ، ولا يستطيع البرهنة على براءته ، فيحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر . وفى =

أبنائه ، فيصور المجرمين مضطرين إلى الانزلاق إلى جريمتهم مع طهر طويتهم. فكان « بول كليفورد » ضحية اختلاطه بالمجرمين فى السجن ، ويقول أمام قضاته : « ليس لديكم سوى نوعين من القوانين : فالأولى تصنع المجرمين ، والثانية تعاقبهم ، ولقد عانيت من الأولى ، وها أنذا أموت بالثانية » . ويقول كذلك : « تزعم حكومة دولة من الدول أنها تسد حاجات من يطيعون نظمها المشروعة . أصغوا إلىّ ! ! هذا رجل جائع — ألا تغذونه ؟ . وهو عريان — ألا تكسونه ؟ وإلا فأنتم تنقضون عهدكم ، وتدفعونه نحو قانون الطبيعة الأول ، وتشنقونه ، لا لأنه آثم ، بل لأنكم تركتموه عريان يحتضر من الجوع (١) .

وكانت القصص الرومانتيكية التى تدافع عن القضايا الاجتماعية تحمل الطابع العاطفى المشبوب الثائر ، وتثير الأفكار إثارة مباشرة خطابية غالباً . والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع . وهم رموز لطبقات اجتماعية ، يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها فى بطولة يحيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة فى عامه الناس . وغالباً ما كان الشر — وهو هدف الهجمات فى هذه القصص — ممثلا فى صورة الظلم الجماعى الذى يعانى منه البائسون والفقراء (٢) .

= سجن «برايدول» Bridewell يخالط المجرمين، فلا يستطيع فى سذاجة مقاومة إغرائهم . فيعلمونه مهنة السرقة وحين يخرج من السجن يرأس عصابة من اللصوص . وبجماله وذكائه يخالط — متخفياً — البيئات الراقية ويستطيع أن يستأثر بحب « لوسى براند Lucy Brandon ثم يقبض عليه ويحاكم لأنه يسرق بقوة السلاح مع العصابة ، وكأن القانون الإنجليزى يعاقب على هذه الجناية بالموت ، وكان عم الفتاة التى يحبها قاضياً ، يسمى « براندون » Brandon ، وحين يهم بالحكم عليه بالإعدام يكتشف أنه إبنه الذى سرق فى مهده . وعلى الرغم من ذلك يحكم على إبنه بالإعدام ، ولكن عقب ذلك يعثر على القاضى ميتاً فى عربته ، ومعه البطاقة التى تكشف عن أبوته للجانى : « بول كليفورد » ، ويستبدل بحكم الإعدام النفى الدائم ، « فيرحل بول » إلى أمريكا ، وتتبعه حبيبته . وفى أمريكا تتغير طبيعته بالحب ، فيحيا حياة صالحة . فنى القصة قضية من قضايا الرومانتيكية فى المجرم السليم الطوية ، التى تجنى عليه مظالم المجتمع ، ويطهره الحب . قارنها بقصة « البائسين » لفيكتور هوجو ، وبقصة « ليليا (لجورج صاند ، انظر كتابى : الرومانتيكية ص ١٠٢ — ١٠٤ والمراجع المبينة به .

(١) انظر :

E. G. Bulwer-Lytton : Paul Clifford, chap. XXXV. p. 355.

(٢) انظر :

L. Cazamian : Le Roman Social, I, p. 68-69 et passim.

وقام المذهب الواقعى ثم الطبيعى على أنقاض المذهب الرومانتيكى ، فقربت القصص من الواقع قرباً لا مزيد وراءه ، وأصبح الكاتب يتتبع فى قصته الواقع على حسب منهج فى البحث منظم استقصائى ، يجمع فيه معارفه باطلاعه على وقائع الحياة اليومية الفردية والاجتماعية . ويرتب هذه الوقائع لتكون مجالا يحرك فيه شخصياته ، يؤثرون فى الأحداث ويتأثرون بها ، حتى ينتهوا إلى نتيجة مأخوذة عن احداث الواقع نفسها ، على أن يختفى المؤلف وراء العالم الواقعى الذى يصوره تصويراً موضوعياً ، ويكتفى بتحليل شخصياته وشرح دوافع سلوكهم شرحا مقنعا على حسب العوامل النفسية فى موقف معين ، أى الأشخاص واقعيين من الطبقة الوسطى أو طبقة العمال ، للوقوف على خبايا النفس فى ضوء الأحداث الاجتماعية . « وتنحصر العملية الفنية فى أخذ الوقائع من الطبيعة ، ودراسة وظيفة هذه الوقائع ، والتأثير فيها بتغير الحالات والبيئات ، دون الابتعاد عن قوانين الطبيعة . وبذلك تتحقق معرفة الإنسان معرفة علمية فى عمله الفردى والاجتماعى(١) . وذلك دون أن يظهر المؤلف فى قصته ، فلا يضحك ولا يبكى مع شخصياته ، ولا يحكم مباشرة على أعمالهم ، ولا يستخلص بنفسه نتائج اجتماعية ، أو مغزى خلقيا لقصته . وعلى القارىء وحده أن يفهم ويستنتج ما يشاء (٢) .

ولم تقتصر القصة الواقعية والطبيعية على الوقوف عند حدود الوقائع الطبيعية وتحاشى الأحداث العجيبة وغير المألوفة . بل أضافت إلى اهتمامها بالطبقات الدنيا والمتوسطة خاصة أخرى ، هى كشف جوانب السوء والشر فى النفس الإنسانية . فصورت المجتمعات والنفوس المترفة فريسة للفساد وللغرائز الحيوانية التى تنمو فى ظل المجتمعات المهددة بتغير فى نظمها ، انتظاراً لما يعوزها من إصلاح تستقر به أوضاعها . ويعد « بلزاك » Balzac (١٧٩٩ — ١٨٥٠ م) رائد الكتاب فى تصوير الواقع على نحو

---

(١) العبارة لإميل زولا ، انظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 16-17.

(٢) المرجع السابق ص ٣٧ — ٣٨ — وكذا :

E. Zola : Les Ramanciers Naturalistes, p. 128-129.

ماذكرنا ، فقد صور فى مجموعته — التى أطلق عليها : « المهزلة الإنسانية (١) — تاريخ المجتمع الفرنسى كله ؛ ويقول « إنجيلز » : « تعلمت منه ، حتى فيما يخص دقائق المسائل الاقتصادية ... أكثر مما تعلمت من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين والاخصائيين المهنيين جميعا فى عصره (٢) » .

وعلى أثر ذلك دخلت طبقة العمال فى الحياة الأدبية ، فشغلت مشكلاتهم الآداب العالمية فى القرن التاسع عشر ، وخاصة فى النصف الثانى منه (٣) .

---

(١) La Comédie Humaine — وهى تتألف من خمسة وتسعين جزءاً ، ويصف فيها المجتمع الفرنسى لعهده ، وخاصة من عام ١٨٢٩ إلى ١٨٤٨ — وقد اكتشف — فيما بعد — أن بين شخصياتها صلة ، وأنها تؤلف فى مجموعها « مجتمعاً خيالياً كأنه عالم كامل » . ويصرح « بلزاك » فى مقدمة طبعة لها ظهرت عام ١٨٤٢ ، بأنه أضاف لعمل المؤرخين فصلا منسياً هو تاريخ العادات والتقاليد . وأنه يصور الواقع الحى كما هو ، ليكشف عن المبادىء الطبيعية التى تؤثر فى المجمعات الإنسانية ويصف نفسه — لذلك — بأنه من جماعة « المذهب الطبيعى » فى الأدب وفى المقدمة نفسها يبرز مسلكه فى أنه وصف الشر فى قصصه ، لأنه لحظ الحقيقة فى المجتمع كما هى ، على أن وراء ذلك مبادىء خلقية غايتها إيقاظ روح الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع بتطور الأفراد وتقدمهم . راجع أيضاً :

E. Zola : Les Romanciers Naturalistes, p. 69-70

ثم أن « بلزاك » لا يصف سوى شخصيات متمردة ، أو وصولية ، فى حركة دائبة نحو الخروج من طبقتهم إلى ما هو فوقها أو التردى فى الجريمة والشر .

(٢) انظر : K. Marx et F. Engels : Sur la Litt. et L'Art, p. 318

(٣) وكان « أميل زولا » من أشهر من درس حال العمال على حسب مذهبه الطبيعى . وهو يزيد على المذهب الواقعى فى أنه يتطلب — بعد جمع الحقائق — توجيهها لحياة الشخصيات القصصية ، بحيث تنتهى الحقائق العملية والاجتماعية . و « إميل زولا » يعد جميع الواقعيين من الطبيعيين . وقد ألف عشرين قصة فى تاريخ أسرة أسماها « روجون ماكار » Rougon Macqnart ليدرس التأثير الحيوى العلمى فى نفسية أشخاص الأسرة ومن تناسل منهم ، وتأثير البيئات والعوامل الاجتماعية فيهم . ونوجز كل الايجاز فى فكرة القصة الثالثة عشرة من هذه القصص وعنوانها : « جرمينال » . ومضمونها أن فتى عاملا يسمى « اتين لانتييه » Etienne Lantier فصل من عمال مصانع « ليــل » Lille بسبب آرائه الاشتراكية ، فالتحق عاملا فى مناجم بشمال فرنسا ، بين عمال يقاسون أنواع العذاب والظلم . فأخذ يدعو عشرة آلاف عامل من حوله إلى ثورة اشتراكية . ويستجيب لندائه عمال شرفاء يؤمنون بحقوقهم ، بين كثرة أفسدتها أهواء المجتمع وظلمه . ومن هؤلاء « شافال » الذى ينافسه فى حب « كاترين » ويسبقه إلى إغرائها . ومن هؤلاء العمال كذلك « سوفارين » الذى داخل بين العمال لحبه الشعب . وكان يرمى إلى ثورة دامية . وهو من أصل روسى . وكانت ذكرى إمرأته المقتولة فى بلدة تنتزع منه كل شعور بالرحمة . وحدث أن انخفضت أجور العمال بسبب سياسة خاطئة للحكومة . فقام العمال باضراب عام استمر طول الشتاء كان يديره « اتين لانتييه » . ولكن إدارة المنجم لم تحرك ساكناً لعلمها أن الاضراب سينتهى ، لأن الجوع سيلجىء العمال إلى الرجوع إلى المناجم . وتجمهر العمال ساعات يصيحون منادين : « الخبز » واشتبكوا مع قوات الشرطة . ووقع كثير =

ويجمل أن نوضح ما قد يوقع فى البس فى معنى « الواقعية » » و « الطبيعية » فى القصة : وذلك أن عرض الشر — فى هذا النوع من القصص — لا يقصد منه سوى جلاء النفس الإنسانية على ماهى عليه ،وتصوير النواحى القائمة فى الأفراد والجماعات ، لأن الوقوف على حقائق الموقف هو أول الخطوات فى سبيل علاجه ، مهما بلغت خطورته . فليس قصدهم فى تصوير الشر الإغراء به ، أو البعث على اليأس من علاجه . ثم إن الكتاب المنتمين إلى هذين المذهبين لا يعرضون التجارب الهينة الرخيصة الخاصة بالناحية الحيوانية وما يتصل بها من دواعى الانزلاق والإسعاف ، بحجة أنه تصوير لضرب من الواقع ، ولكنهم يسوقون تجارب إنسانية عميقة ، هم فيها أصحاب فلسفة وآراء اجتماعية خطيرة تمس النفوس الإنسانية فى أخفى جوانبها ، كما تمس المجتمعات التى تعيش فيها هذه النفوس ، والطبقات المهضومة فى تلك المجتمعات ، وهم بذلك يشاركون العلماء والفلاسفة فى بناء مجتمع خير مما هم فيه إذا كانوا قد يئسوا منه ، أو إصلاح ما فسد فى مجتمعهم إذا لم يبلغ يأسهم منه غايته . وأساس أدبهم أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية والنفسية هو أساس التحكم فيها .

ثم إنه على الرغم من موضوعية هؤلاء الكتاب ، تكشف قصصهم لا محالة عن احالتهم ، إذ ليست هى مجرد صور صادقة للواقع ، ولكن للوقائع مرتبة بحيث تؤثر فى الشخصيات وتتأثر بها . فتوحى بآراء وحقائق وقضايا تبين عنها الشخصيات والوقائع : « فالقاضون الطبيعيون هم حقاً خلقيون تجريبيون (١) » . والواقعيون والطبيعيون فى ذلك سواء .

= من القتلى . وتدفع الحاجة العمال للرجوع إلى المناجم قليلا قليلا . ويعود « اتين » ولكن تتحلل طبقات المنجم ، فتنهال . ويجد « اتين » نفسه مع عدوه : « شافال » ، « كاترين » فيغتال عدوه فى ثورة من حقد . ويكاد يظفر بحب « كاترين » فى داخل طبقات المنجم ، ولكنها تموت من الجهد وفساد الهواء ، ومن الذعر من تقوض المنجم . وينجو « أتين » وقد أبيض شعره ، فيعود إلى باريس ، ليجد « سوفارين » قد عاد كذلك إليها . وسيجاهد فى بناء المستقبل ، فإذا كان هؤلاء الطرداء قد عادوا إلى جحيمهم ، فإن دماء الضحايا ستخصب الأرض ، لينبت فيها أمل جديد .

هذا ، والواقعيون الإشتراكيون لا يحفلون كثيراً بزولا ، ويفضلون عليه « بلزاك » ، انظر المرجع السابق ص ٣١٨ ، ٣٦٢ .

(١) هذه المعانى يكررها « زولا » فى غير موضع من كتابه ، انظر مثلا :
E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 29, 32 et 39.

ومنذ « الواقعية » و « الطبيعية » اكتمل مفهوم القصـة الحديث ، بعد أن خطا الخطوات التى أوجزنا القول فيها . فتخلصت أولا من العالم الغيبى والقوى العجيبة التى كانت تدنيها من الملاحم ، ثم من العالم المثالى الذى كانت تبعد فيه عن الواقع والمألوف ، ثم من العالم الأرستقراطى الذى كانت تهتم فيه بطبقة خاصة هى فى الذروة من المجتمع ولا تمثله ، ثم لم تكتف بعد ذلك بالنزول إلى أغوار المجتمع لتسبر مشكلاته ، بل غاصت كذلك فى الجوانب المظلمة ، جوانب السوء فى الأفراد والجماعات لتعالجها على نحو ما ذكرنا (١) .

وفى هذه المعانى — جميعاً — تلاقت واقعية « بلزاك » مع طبيعة « زولا » ومن سار على نهجهما ، وتلاقى هؤلاء فى نفس هذه المعانى مع الوجودية والواقعية الاشتراكية الجديدة . كما شرحنا فى فلسفة المذهبين الأخيرين فيما سبق (٢) ، على أن بين هذين المذهبين الأخيرين فروقاً فى النواحى الاجتماعية وفى الأسس الفلسفية التى قد أوجزنا فيها القول كذلك حين تعرضنا لفلسفة الجمال فى النقد الحديث (٣) .

ثم إن بين الواقعية الأوروبية والواقعية الاشتراكية المادية فرقاً هاماً آخر : هو أن الواقعية الجديدة لا توغل فى وصف الشر ، وتنتصر للخير ، وتوجه الأحداث بحيث تنتصر الحياة على العدم ، ويغلب الخير الشر ، وتسير الإنسانية إلى التقدم حتى لو أدى ذلك إلى تزييف الموقف ، على حين تعنى الواقعية الأوروبية والوجودية معاً بوصف الموقف كما هو ، على أن تختار جانب انتصار الحياة ، بالإيحاء لا بالتزييف ، تاركة للقارىء استنتاج ما يرى من خلال التجربة الإنسانية الصادقة المبررة ، مع قصد أصحابها إلى التنفير من الشر عن طريق وصفه الصادق . وعلى ما بين هذه المذاهب من قاسم مشترك فى أسسها ، توجد مع ذلك بينها فروق فنية ، تبعاً لنزعتها الفلسفية ، وسنشير إلى هذه الفروق حين نتحدث فى النواحى الفنية للقصة فى هذا الفصل بعد قليل .

---

(١) انظر :

F. C. Green : French Novelists, Vol. I, p. 219-222.

(٢) انظر ص ٣٦٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٣) انظر الفصل الأول من الباب الثالث من هذا الكتاب .

وبذلك نشأت قصص التحليل لأدق الجوانب النفسية فى صلتها بالناس والجماعات فى عصر وموقف معينين . ولكنها لم تصور النفسية الأرستقراطية كما هى الحال فى قصة « أميرة كليف » السابقة (١) . وإنما تناولت نفسيات الأفراد من الجمهور وسواد الشعب . وقد راج هذا الاتجاه فى الأدب الروسى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وافتن القاصون فيه . فأثروا فى نواحى التحليل النفسى فى القصص الأوروبية . وفى هذا التقدم النفسى للقصة — بعد تقدمها الاجتماعى — يقول « دستوفسكى » (١٨٢١ — ١٨٨١) متحدثاً عن قصص معاصره « تولستوى » Tolstoï لقد قام « الكونت تولستوى » بعمل إنسانى هائل فى تحليل النفس البشرية ، فبرهن لنا على أى الداء خبىء فى الإنسانية ، وأنه أعمق كثيراً مما يعتقده الأطباء وعلماء الاجتماع ، وأن جذوره غائصة متمكنة ، لا فى نظام اجتماعى معين ، ولكنه فى النفس الإنسانية ، فى « ذات » الإنسان . فلا يصح نشدان السلام فى الإصلاحات الاجتماعية والحكومية ، ولكن فى تجديد الإنسانية نفسها ، وفى نشر الإحسان والتسامح (٢) وعلى هذا النحو ظلت القصص النفسية والاجتماعية هى التى تشغل أكثر المفكرين من القاصين فى القرن العشرين(٣) .

ثم كان اتجاه آخر حديث فى القصة ، حين لا يعمد القاص إلى درس المشكلات الاجتماعية والمسائل النفسية العادية فحسب ، بل يرمى كذلك إلى جلاء حالات نفسية خاصة ، أو إلى الإفضاء بآراء ذاتية تمس أعماق النفس التى يصعب على اللغة الإحاطة بها ، وهذه الآراء تخص حقائق كثيرة تقوم على حدود ما بين الوعى واللاشعور ، واليقظة والنوم ، والعقل والجنون ، وما إلى ذلك من المشاعر العجيبة التى لا توصف إلا عن طريق الإيحاء بها ، وذلك بإثارة صور خيالية تثير المشاعر وتوحى بالحالات الغامضة الخبيئة فى أعماق النفس . وفى هذه القصص يصبح الخيال وسيلة من وسائل دراسة الإنسان والتعمق فى أسراره ، ويستعان فيها بالعناصر العجيبة ، وقد يستعان بالأساطير ، لا على أنها من العقائد أو من قوى الغيب كما كانت فى العصور السابقة قبل القرن التاسع

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٤٧٨ — ٤٧٩ .

(٢) انظر :

M. Hofmann : Histoire de la Littérature Russe, p. 498-501

(٣) انظر : 50 Années de Découvertes, 1950, p. 42-80.

وسنعود إلى الاستشهاد بقصص هذه الفترة فى الأفكار والنواحى الفنية بعد قليل فى هذا الفصل .

عشر ، ولكن لأنها إطار عام يساعد على تصور الحالات الخاصة والإيحاء بحقيقتها (١) . ولا شك أن عناصر الإيحاء الخيالية السابقة عناصر شعرية خالصة ، تصير بها القصص بوسطا بين القصة الخالصة والشعر . وتبعد بها القصة عن معناها الواقعى والاجتماعى الذى سبق أن شرحناه . ولكنها مع ذلك تظل وسيلة من وسائل استجلاء حقائق خاصة عن طريق الإيحاء والرمز (٢) . وقد ساعدت بحوث فلاسفة النفس والاجتماع على انطلاق الكتاب فى هذا الميدان بعد أن اتسعت جوانبه وتجددت معالمه ، وعلى رأس هؤلاء الباحثين « فرويد » فى تحليله للعقد الغريزية ، وكشفه عن عالم اللاشعور ، و « برجسون » فى شروحه للحد من الصادر مباشرة عن الشعور ، و « ليڤى برول » Lévy-Bruhl فى كشفه عن عقلية ما قبل المنطق عند الفطريين . فلم يقنع كثير من الكتاب ببقائهم فى نطاق التجارب الضيق ، بل انطلقوا فى عالم المتناقضات النفسية القوية المثيرة ، عالم مغلق زاخر ببواعث الضيق والقلق فى الحياة (٣) الحديثة ، مؤمنين بأن الأسرار النفسية وألغاز الوجود لم تنته بتقدم العلم ، بل اكتسبت جلالا ورهبة باتساع ميادينها :

---

(١) انظر كتابى : الرومانتيكية ص ١٦٦ — ١٦٧ — والمراجع المبينة به — وانظر كذلك نفس المرجع الفصل الثالث من الباب الثانى .

(٢) يكفى أن نشير هنا إلى قصة الكاتب الإيرلندى « جيمس جويس » Jemes Joyces (١٨٨٢— ١٩٤١) وعنوانها « يوليسيس » Ulysses وقد نشرت عام ١٩٢٢ ، وفيها خلاصة وافية لكل ما عاناه الفكر بين الحربين العالميتين ، وموجز ما انتهى إليه التحليل لطوية النفس الإنسانية . والحديث النفسى فيها يكشف عن صدى التجارب الإنسانية المضطربة فى الفكر المكبوت . ويناظر المؤلف بين حوادث قصته التى تدور فى إيرلندا ، وبين حوادث الأوديسيا (انظر هامش ص ٨٥ وما يليها من هذا الكتاب) وحوادث القصة لا يسودها المنطق ولكن هدفها الإيحاء والرمز . وتدور فى أقل من يوم . والحوادث تعلة لتأملات نفسية يصعب تحديدها والإفضاء بها لدقتها . وفى أواخرها يتعارف البطلان : « بلوم Bloom و « ستيفن » Stphesn أن الثانى ابن الأول (انظر « يوليس » الأب وابنه « تليماك » فى « الأوديسيا »). وهذه « الأوديسيا » الحديثة تنتهى بأفكار فى الزمن والحياة والإنسان ، ثم تختم بحديث نفسى طويل لامرأة بلوم التى استيقظت من نومها ووجدت زوجها قد تأخر عنها فى عودته من يومه ، ويتبين من الحديث أنها « بنيلوب » غير الوفية . هذا ولابد من الرجوع إلى الأصل الإنجليزى ، ثم إلى : M. Stuart Gilbert : James Joyce's Ulysses للوقوف على فلسفة المؤلف كاملة وعلى معانى رموزه الأسطورية .

(٣) لهذا لجأ « السرياليون » فى قصصهم ، مثل قصة « نادجا » لأندريه بريتون . ويضيق المقام هنا عن التعليق عليها وعلى فلسفتها ، وكذا فى بعض مسرحيات الوجوديين وقصصهم . وسنتناولها فى أسهاب فى الفصل الأخير ، وانظر هذا الكتاب ص ٣٩٥ — ٤١٢ .

والكتاب الذى يضرب به المثل فى هذه الاتجاهات فى الآداب الحديثة هو الكاتب التشيكى الذى يكتب بالألمانية Franz Kafka (١٨٨٣—١٩٢٤) مثلا فى قصته : « المسخ » Die Virwandlung ، =

ولم يعد للمخاطرات القديمة — فى عالم السحر والأساطير والأشباح — مجال فى الاعتقاد بها بوصفها حقائق أو قوى غيبية . فغدت فطرية ساذجة ، بعد أن نهض العلم ، وتفرغ الإنسان لحل مشكلاته بالتفكير فيها فى حدود عالمه الإنسانى ، فى العلم والفن على سـواء .

ولكن تقدم العلم والتفكير ساعدا على وجود مخاطرات أخرى أكثر واقعية تتصارع فيها قوى الخير والشر ، فى التعقيد والحل ، والعلم هو عماد القوتين معاً . وذلك فى القصص « البوليسية » التى أتت بعد قصص المخاطرات القديمة فيما تثير من قلق وضيق ، وبمـا تخلق من ألغاز فى الأشياء العاديـة اليوميـة : فقـد يمكن الموت فيما يتخيله الضحية قلماً وهو خنجر صغير ، أو حبلا ، وهو ثعبان . وفى هذا تنشر حوادث — القصة البوليسية نوعاً من الغموض السحرى يهيج التفكير وينتظر الحل الأكيد ، إذ أن القارىء على ثقة بأن هـذه الألغاز واقعيـة إنسانية ، وأن شريراً ابتدعها . وسيهتدى إلى حلها إنسان خير أقـدر منه ، يغلبه فيها على أمره ، ألا وهو رجل الشرطة المكلف بتتبع الجـانى فى القصة « البوليسية » . وهى القصـة التى قامت على أنقاض قصص المخاطرات القديمة وعجائبها . ومشكلاتها إنسانية تتفق وما انتهى إليه العصر الحديث فى مفهوم القصة (١) بعامة ، وهو أنها تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهراً من مظاهر

= والحديث فيها واقعى فى تفاصيله ، ولكنه خيالى ايحائى فى قالبه « جريجوار » يعمل لحساب منزل تجارى ، فى أسفار يقوم بها لذلك الغرض . وهو عماد أسرته الوحيد بعد افلاس والده ، يشعر بسعادة تامة إذ يوفر لأخته بعمله ما به تواصل دراستها الموسيقية . وذات ليلة اضطرب فى مضجعه بأحلام مروعة ثقيلة ، وجد نفسه فى آخرها قد مسخ حشرة كبيرة ، دون أن يغير هذا المسخ ما بنفسه من تطلع إلى عمل الخير واستجابة لدواعى العطف . وقد انعزل عن أقاربه وأهله تحت سريره بعد أن اكتشف ما يثيره منظره فى نفوسهم من نفور ، وظل يتغذى بالفضلات ، ويتجنبه الناس جميعاً إلا خادمه قروية هرمة كانت تغذيه بقشر التفاح . وتحدثه كأنه لم يحدث له مسخ . ولم يكن يبرح « جريجوار » مخبأة ، ولكنه ذات ليلة سمع أخته تعزف فتسلل من تحت سريره إلى خارج الحجرة حيث كانت الأسرة مجتمعة . وعلى مرآه أبدى كل العالم امتعاضه ونفوره ، ورماه والده بتفاحة قصمت ظهره . فرجع موجعاً يموت فى بطء فى مخبئه . وحين كنسته الخادم فى الصباح قالت : « أيها الحيوان المسكين ، لقد استرحت من العذاب » .

وفى هذه القصة يمتزج العطف واليأس ، ويوحى العنصر العجيب (المسخ) بروعة وضجر يمسان حقائق الحياة اليومية . وفيها وصف حالة نفسية فريدة عن طريق الرمز والواقع فى وقت معاً .

(قارنها بمعنى المسخ فى الملامح والقصص القديمة ص ٤٦٨ — ٤٦٩ من هذا الكتاب) .

(١) انظر :

Thomace Narcejac : Esthétique du Roman policier, Chap. IV.

الحياة ، تتمثل فيه دراسة إنسانية للجوانب النفسية فى مجتمع وبلد خاصين ، وتنكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نحو مقنع يبررها ويجلوها ، وتؤثر الحوادث فى الجوانب الإنسانية العميقة وتتأثر بها ، ولكن التحليل النفسى ضئيل ، عادة ، فى القصص البوليسية . وغالباً ما يكون لا وجود له . فهى تعتمد على الأحداث . ولذا كانت من هذا الجانب أقل فى المرتبة الفنية . ومنزلتها الأدبية لهذا السبب أقل كثيراً من أجناس القصة الحديثة الأخرى .

وبهذا المفهوم الواقعى لأجناس القصة فى العصر الحديث ، صارت القصة أعظم الأجناس الأدبيـــة خطراً ، وأحفلها بالآراء الفلسفية الاجتماعية والنفسية ، وأمسها بمشكلات الإنسان وعصره . وفيها يصور الإنسان ، لا على أنه نموذج عام يصلح لكل عصر وبيئة ، ولكن على أنه مخلوق حى ذو جوانب نفسية متعددة ، يواجه موقفاً خاصاً (١) . وليست القصة الحديثة تقريراً عن التجربة ، ولكنها تصوير حى للتجربة ، يوحى بمعان إنسانية ونفسية عامة تتراءى من خلال الموقف الخاص . وبهذا لا تفقد قيمتها الإنسانية لمعالجتها موقفاً إنسانياً قد ينتهى خطره ، أو قد لا يهم أولا قوماً يمتون إلى القارىء بصلة ، بل إن معانيها الإنسانية تتضح ويعظم خطرها كلما تعمق الكاتب فى معالجة المشكلات والجوانب النفسية ، وفى تخصيصها بالمواقف الذى يعالجه والفترة التى يتناولها فيها :

وقد تتبعنا أطوار القصة فى الآداب الغربية ، لنبين كيف نمت بنمو الحضارة وتقدم الفكر ، وأصبحت الآن قوة إنسانية خطيرة الشأن وأوسع ميادين الأدب وأجلها أثراً . وقد آن أن نوجز القول فى نشأة القصة الحديثـــة فى الأدب عندنا .

٢ — تطور مفهوم القصة فى الأدب العربى :

لم يكن للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر ، بل كان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية .

---

(١) انظر :

Ludwign Lewisohn : Psychologie de la littérature Amèricaine. P. 186-187.

وكذا : F. S. Green, op. cit. vol. I, p. VI.

ونتحدث هنا عن مفهوم القصة غير القصيرة فى معناها الحديث بعامة ، وسنعود إلى تفصيل القول فى جوانبها الفنية بعد قليل .

ولابد أنه كانت للعرب حكايات يتلهون بها ويسمرون ، ولو أنا عددنا مثل هـــذه الحكايات قصصاً لكانت القصة أقـــدم صورة للأدب فى العالم لأن كل الشعوب الفطرية تسمر على هذا النحو البدائى ، ولكن مثل هذه القصص إذا كانت لها دلالة شعبية ، فليست لها قيمة فنية حتى تعد جنساً أدبياً ، على أن مثال هـــذه الحكايات لم يتوافر لها من الرواية ما يجعلنا نحفل بها هنا (١) .

هـــذا ولا نعتد بالروايات التاريخية التى تختلط فيها الحقائق بالخرافات والأساطير ، وذلك كما فى الطبرى فى تاريخه لدول الفرس الأسطوريين ، لأن هـــذه الروايات كان يقصد بها التاريخ . ولم تتوافر لها الصياغة الفنية التى تجعل منها ما يشبه الملاحم ، أو القصص الملحمية ، على نحو ما فعل الفردوسى مثلا فى الشاهنامه ، متخذاً من نفس هذه الأخبار مادة لملحمته الشهيرة .

وكذلك الشأن فيما يخص القصص الغزلى ، كما فى أخبار العذريين ، وغالباً ما كانت أخباراً متفرقة أو متناقضة ، يعوزها الاتساق والربط بين أحداثها وشخصياتها ، وترتيب هـــذه الأحداث (٢) .

على أن القصة لدى العرب لم تكن من جوهر الأدب — كالشعر والخطابة والرسائل مثلا — ولذلك كانت ميدان الوعاظ ، وكتاب السير والوصايا ، والسمار ، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يذكرون من حكم أو يسوقون فى أسمارهم ومجالس لهوهم . وقد يكون لهذا صلة بنبوغ كثير من مسلمى إيران فى القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين فيما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء القاصين من أسرة

(١) مما يروى من هذه الحكايات — ولا شك أن مصنوع — قصة خنافر الحميرى وما كان من ارشاد صاحبه من الجن له إلى الإسلام ، وكذا حديث النسوة اللائى أشرن على إبنة ملك من ملوك حمير بالتزوج ، ووصفن لها محاسن الزوج ، وكحديث زبراء الكاهنة من مولدات العرب ، أنذرت بنى رئام من قضاعة بغارة عليهم ، فلم ينتصحوا ، فأغار عليهم الأعداء ، ثم استعدت عجوز منهم — تسمى « خويلة » — ابن اختها ، فخرج فى منسر من قومه وانتقم لها . (الأمالى طبعة دار الكتب ، ج ١ صفحات ٨٠ ، ١٢٦ ، ١٣٤) .

(٢) راجع كتابى : الحياة العاطفية ، الفصل الثانى من الباب الأول .

الرقاشي ، ومثل موسى الأسوارى . وكانوا يفيدون فى قصصهم من اطلاعهم على كتب الشاهنامه (١) .

وحسبنا أن نوجز القول هنا فى عيون الأدب (٢) العربى التى تمت بصلة للقصة فى فنها وغرضها . وهى قسمان : مترجم دخيل ، وعربى أصيل . ونذكر من النوع الأول : كليلة ودمنة ، ثم ألف ليلة وليلة ، ومن النوع الثانى نعرف بالمقامات ، ورسالة الغفران ، وحى ابن يقظان .

١ — فن النوع الأول — أى المترجم الدخيل — قصص كليلة ودمنة ، وهى من جنس القصص على لسان الحيوان أو الخرافة . ولم يكن للعرب — سوى كليلة ودمنة — قصص على لسان الحيوان ويمكن أن يقال — إجمالا — إنها كانت إما فطرية أسطورية تشرح ما سار بين الناس من أمثال (٣) ، وإما مأخوذة من كتب العهد القديم (٤) ، وما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به ، كما فى بعض قصص الحيوان فى الجاحظ (٥) .

---

(١) ومن أخبار الشاهنامه أو سير الملوك الفارسية ما تسرب إلى جزيرة العرب فى الجاهلية ، كالقصص التى كان يحكيها النضر بن الحارث عن رستم واسفنديار يصرف بها الناس عن الرسول ، وفيه نزلت آية : « ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله » — وانظر بعد ذلك : الجاحظ : البيان والتبيين جـ ١ ص ٢٧٤ — ٢٨٤ .

ولذا أغفلنا القصص والملاحم الشعبية التى أخذت من قيام العرب القدامى وسير أبطالهم ، ولكنها صيغت باللغة العامية فى العصور الوسطى ، كقصة الزير سالم وهى قصة مهلهل بن ربيعة فى حرب البسوس ، وقصة عنترة ، هذا مع اعتقادنا أن لهذه الملاحم الشعبية دلالة اجتماعية وقيمة شعبية (فولكلورية) كبيرة .

(٢) قصص الحيوان Fable معروفة من قديم فى الأدب اليونانى ، ثم عرفت فى الآداب الأوروبية . ومن أقدم من يمثلها فى الأدب اليونانى « ايسوبوس » الذى عاش فى القرن الثالث قبل الميلاد . ولم نذكر قصص الحيوان فى تطور القصة فى الأدب الغربى ، لأن هذا الجنس لم يترك أثراً كبيراً فى تطورها ، ولأنه فى العصر الحديث ليس له كبير شأن فيما عدا أدب الأطفال ، أنظر :

I. De Trigon : Histoire de la littérature Enfantine, p. 21-22, 128

(٣) كما فى مجمع الأمثال للميدانى الذى يشرح أصل الأمثال بخرافات كانت سائدة لعصرها .

(٤) كما فى الحكايات المروية عن النضر الحارث ، كما فى قصة الحمامة والغراب فى سفينة نوح — (انظر الجاحظ : الحيوان جـ ٢ ص ٣٢٠ — ٣٢٤) والقصة فى سفر التكوين إصحاح ٨ آية ٦ — ١٢ — (انظر الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان فى الأدب العربى ص ٦٤ — ٦٥) .

(٥) مثلا فى قصة البازى والديك التى يضربها « الموريانى » لجلسائه (انظر الجاحظ : الحيوان جـ ٢ ص ٣٦٠ — ٣٦٣ تحقيق الأستاذ عبد السلام هرون) .

ولكن كتاب كليلة ودمنة ذو طابع خلقى وفنى انفرد به ، ولذا كان سبباً فى خلق جنس أدبى جديد فى اللغة العربيـــة ، قصد فيه إلى تعليم الملوك كيف يحكمون ، والرعية كيف يطيعون . وذلك على لسان الحيوان ، ليكون الجد فى صورة متعة تجتذب إليها العامة ، ويلهو بها الخاصة . ومن المقطوع به الآن أن الكتاب مترجم عن اللغة البهلوية ، وهو فيها مترجم عن أصل هندى . وكان لدليلة ودمنة تأثير كبير فى الأدب العربى . فقد كانت له ترجمات كثيرة فى العصر العباسى لم تصل إلينا . ونظم كذلك شعراً . ونظم سهل بن هرون على منواله كتاباً سماه « ثعلة وعفراء » . ونظمه أخيراً ابن الهبارية (١) (المتوفى عام ٥٠٤ هـ) .

وممن نسج على منوال كليلة ودمنة إخوان الصفاء فى محاكمة الإنسان والحيوان أمام ملك الجان ، فى مرافعة بين الخصمين بث فيها إخوان الصفا آراءهم فى الإنسان — والحيوان ، وأفكارهم الفلسفية العامة (٢) .

٢ — وكذلك « ألف ليلة وليلة » ، وهى تشبه فى أصلها كتاب كليلة ودمنـــة السابق ، لأنها ترجع إلى أصل فارسى يسمى : « هزارافسانه (٣) » ، وهذا الأخير متأثر — فى أصله وقالبه العام — بالقصص الهندى ، كما تدل على ذلك طريقة التقديم لكثير من القصص بالتساؤل على نحو ما فى كليلة ودمنة ، ثم تداخل القصص فى كلا الكتابين ، إذ أن كل قصة رئيسية تحوى قصصاً عديدة ، وكل قصة من هذه القصص الفرعية قد تحتوى على قصة أو أكثر متفرعة منها كذلك ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة ، إذا كانت القصة لأشخاص من الناس ، أو دخول حيوانات كذلك ، بدون انقطاع ولأدنى مناسبة (٤) . ثم إن فى « ألف ليلة وليلة » — وخاصة فى مقدمتها — كثيراً من قصص الحيوان التى تشبه نظيراتها فى « كليلة ودمنة » .

وقصص « ألف ليلة وليلة » مدونة فى عصور مختلفة . ومن المقطوع به أن الكتاب كان معروفاً بين المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادى ، وفى الكتاب قصص

---

(١) انظر كتابى : الأدب المقارن ص ٨٩ — ٩١ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر رسائل إخوان الصفاء طبعة القاهرة سنة ١٩٢٨ م جـ ص ١٧٣ — ٣١٧ .

(٣) انظر الفهرست لابن النديم طبعة فلوجل ص ٣٠٤ ، وكذا المسعودى : مروج الذهب طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ جـ ١ ص ٣٨٦ .

(٤) انظر دائرة المعارف الإسلامية مادة « ألف ليلة وليلة » .

شعبية متأثرة بآداب (١) شتى ، على أنه يحتمل أن يكون فى بعض قصص ألف ليلة وليلة تأثير يونانى (٢) .

وهى تختلف عن « كليلة ودمنة » — على الرغم من وحدتها فى المصدر — فى أنها ليست لها غاية خلقية — كما فى « كليلة ودمنة » بل هى زاخرة بالخيال والمخاطرات وعالم السحر والعجائب . والرابطة بين حوادثها مصطنعة ، تعتمد — عن طريق التساؤل — فى الزمن الذى يحل فيه القاص حكايته متتابعة كما يشاء (٣) . وقد كان لهذه القصص تأثير عظيم فى الآداب الأوروبية منذ عرفتها فى القرن الثامن عشر الميلادى (٤) .

٣ — ومن النوع الثانى — أى القصص العربى الأصيل — المقامات : والمقامة فى الأصل معناها المجلس . ثم أطلقت على ما يحكى فى جلسة من الجلسات على شكل قصة تحتوى غالباً على مخاطرات يرويها راو عن بطل يقوم بهذه المخاطرات . وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وينتصر فيها (٥) ، وقد يكون ناقداً اجتماعيا أو سياسياً (٦) وقد يكون فقيهاً متضلعاً فى مسائل الدين ، أو فى مسائل اللغة (٧) ، ولكنه غالباً

---

(١) انظر المرجع السابق وكذا :
Angel gonzalez Palencia : Historа de la literatura Arabigo Espanola, 340-342.

(٢) مثل قصة السندباد البحرى ومخاطراته فى الجزر المهجورة المسكونة بالوحش ذى العين الواحدة ، وبالمخلوقات العجيبة . ثم نجاته منها بأعاجيب ، وفوزه بالثراء الطائل . فى القصة شبه كبير — فى بعض مواضعها — بملحمة الأوديسيا لهوميروس ، مما يفترض وجود ترجمة عربية لها استفاد منها الواضع القصة . أنظر :

(٣) انظر :
Laffon-Bompiani : Dictionnaire des Oeuvres IV, p. 726-727.
E. M. Foster : Aspects of the Novel. p. 27.

(٤) المرجع الاسبانى السابق ص ٣٤٢ — ٣٤٦ ، وكذا دائرة المعارف الإسلامية نفس الموضع ثم مرجع لافون بومبيانى السابق ، نفس الموضع .

(٥) مثل المقامة البشرية ، وفيها ينتصر بشر بن عوانة على الأسد مخاطراته ، ثم على الحية ، كى يحوز إعجاب عمه فيتزوج إبنته ، ولكن يهزم أخيراً أمام فتى فى مقامات بديع الزمان ص ٢٥٢ ، ٢٥٦ طبعة بيروت) .

(٦) انظر مقامات الحريرى : المقامة التاسعة ، والمقامة الأربعين ، والمقامة الخامسة والأربعين ، والمقامة الخمسين ، وكذا المقامة الثانية والثلاثين من مقامات بديع الزمان .

(٧) مقامات الحريرى ، مقامة ٣ ، ٣٢ ، ومقامات الهمدانى مقامة ٥ ، ٣٨ ، ثم المقامة القريضية والدراقية .

متسول ، ماكر ، ولوع بالملذات ، مستهتر ، يحتال للحصول على المال ممن يخدمهم ، وهو دائماً أديب يجيد الأسلوب عن بديهة وارتجال . وفى المقامات وصف عام للعادات والتقاليد التى تسود الطبقات الوسطى والدنيا فى كثير من المجتمعات الإسلامية . وكان يمكن أن يصبح هذا الجنس أخصب جنس أدبى فى العربية . وأن يقوم مقام القصة والمسرحية فى الآداب الغربية ، لولا أنه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية ، والأسلوب المتكلف الزاخر بالحلى اللفظية التى لا تعود على المعنى بطائل يذكر .

وأول من اخترع المقامات ، وأعطاها هذا الإسم فى العربية ، هو بديع الزمان الهمذانى المتوفى عـام ٣٩٨هـ (١٠٠٧ — ١٠٠٨ م) . ونعتقد أن الحريرى (القاسم ابن علي بن محمد بن عثمان ١٠٥٥ — ١١٣٢ م) قد خطا بهذا الجنس الأدبى خطوات لم يبلغ فيها شأوه أحـد من الذين قلدوه قبل عصرنا الحديث ، لا فى الأسلوب ، ولكن فى النضج القصصى . فشخصية « أبى زيد السروجى » تتكرر فى مقامات مختلفة لتكشف عن جوانب نفسية مختلفة . وهذا نوع من التحليل النفسى يقرب من النضج الفنى فى القصص . فبطل المقامات الحريرية السابق يفوق أبا الفتح فى جلاء جوانبه النفسية أمام القارىء . وأبو الفتح (بطل أكثر مقامات بديع الزمان) هو الرائد الأول لهذا الجنس الأدبى . وكلا البطلين — فى مقامات البديع والحريرى — من بيئة اجتماعية دنيا ، يصف من خلال حيله عاداتها وتقاليدها (١) .

٤ — ومن النوع الثانى كذلك رسالة الغفران التى ألفها « أبو العلاء المعرى » (المتوفى عام ٤٤٩ هـ ١٠٥٩ م) — فهى رحلة تخيلها أبو العلاء فى الجنة ، وفى الموقف ، وفى النار ، ليحل فى عالم خياله مسائل ومشكلات ضاق بها فى عالم واقعه ، من العقاب والثواب ، والغفران أو عدم الغفران . مع كثير من المسائل الأدبية واللغوية التى يوردها مورد الساخر تارة ، والناقد اللغوى المتبحر تارة أخرى . وليس العالم الغيبى فيها إلا

---

(١) نعتقد أن المقامات قد أثرت فى قصص الشطار الأسبانية (انظر ص ٤٧٦ — ٤٧٩ وهامشها من هذا الكتاب) ثم فى القصص الغربية على أثرها ، ولما يبحث هذا الموضوع فى الأدب المقارن حتى اليوم ، انظر

A. C. Palencia, op. cit. p. 134-341

وكذا كتابى : الأدب المقارن ص ٢٢٣ — ٢٢٨ .

قالباً عاماً لا رمزية فيـــه ، لعب فيـــه خيال أبى العلاء دوراً فريداً فى الأدب العربى ، وبه اكتسبت الرسالة طابع قصص الخاطرات الغيبية الذهنية (١) .

٥ — وأخيراً نذكر هنا قصة حى بن يقظان لابن طفيل (١١١٠ هـ — ١٨٨٦ م) — وموجز القصة أن فى جزيرة مهجورة من جزر الهند دون خط الاستواء ، نشأ طفل لا يعرف أباً ولا أماً ، يسمى حى بن يقظان ، فربته غزالة حسبته ولدها المفقود . وكبر الطفل . وكان ذا موهبة فذه ، فلحظ وفكر . فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية . أو تمت بصـــلة إلى ما وراء الطبيعة . ثم اهتدى بالفعل كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة الإشراقيون من الفناء فى الله عن طريق الوجد والهيام فى معناهما الصوفى (٢) . وحاول بهذا الوجد أن يرحل من هـــذا العالم . فى حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له « أسال » ، كان فى جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوى . فأرادأن يعتزل ويتصوف فى الجزيرة التى فيها حى ابن يقظان ، لاعتقاده أنها خالية من السكان . ولكنه التقى فيها بحى بن يقظان ، فتعارفا . وعلمه « أسال » اللغة ، ولم يكن من قبـــل يعرف عنها شيئاً ، ثم الشرائع السماوية . ثم قاده إلى الجزيرة المجاوره التى أتى منها ، محاولا معاً أن يهدى أهلها إلى الحقائق الكبرى التى وصلا إليها عن طريق الإشراق الروحى (وهى قضايا الصوفية من المسلمين) (٣) . فلم يفلحا . فاقتنعا بأن هذه الحقائق الكبرى لا سبيل لها إلى قلوب العامة . فنصحا هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء ورجعا إلى جزيرة حى بن يقظان ، ليتعبدا على طريقتهما حتى الرحيل من دار الشر والبؤس .

وفى قصة « حى بن يقظان » جوانب نضج قصصى فى الشرح والتبرير والإقناع ، على الرغم من أن القالب القصصى فيها ليس سوى تعلة لذكر الآراء الفلسفية الكثيرة المنبثة فى النص . وبراعة المؤلف تتجلى فى مزجه الآراء الفلسفية الدقيقة بالقصص الشعبى ، وفى جهده لتبرير تلك الآراء منطقياً وفنياً . ولهذا عدها كثير من النقاد خير قصة فى العصور الوسطى جميعاً . ويعترف ابن طفيل فى مقدمته أنه متأثر فى قصته

(١) فأشبهت بذلك « الكوميديا الآلهية » لدانته ، وإن ظلت بينهما فروق كثيرة لا مجال لتفصيلها ، وربما تأثر أبو العلا بما تأثر به قطعاً « دانته » من قصة الإسراء والمعراج ، أو قصة رحلة « أردة ويراف » إلى الجنة والجحيم فى الأدب الايرانى القديم ، وفيها شبه من حكايات الإسراء والمعراج ، انظر كتابى : الأدب المقارن ص ٢٢٠ — ٢٢١ .

(٢) وكلاهما مرادف للجنون فى معناه الصوفى ، انظر كتابى : الحياة العاطفية .

(٣) انظر موجزاً لها فى المرجع السابق ، « الباب الثالث » .

بفلسفة إبن سينا (١) ، ولكن أصالته فى القصة لا يتطرق إليها شك . فظلت قصته بذلك فريدة فى القصص العربى ، على الرغم من طابعها التجريدى الفلسفى (٢) .

ويمكن أن يقال بعامة إن القصص – فلسفياً كان أم غير فلسفى – لم يلعب دوراً كبيراً فى الأدب العربى فى تصوير قوى الإنسان وصراعها مع ما يعوقها من القوى الغيبية أو البشرية أو الطبيعية ، فى صورة موضوعية فنية ، يتوجه فيها الكاتب إلى الجمهور لتأييد قضية عامة من القضايا الاجتماعية أو الفلسفية أو تفنيدها . وهذا فارق جوهرى بين الأدب العربى والآداب الغربية عامة ، بل يكاد يكون فارقاً كذلك بين الآداب السامية والآرية ، إذ أفاد الفرس من قصص القرآن . ومن قصصهم الأسطورى فى نظم الملاحم ، وبرعوا فى القصص الفلسفية على نحو لم يعرفه العرب .

ولسنا بصدد الإفاضة فى الأسباب التى أدت إلى فقر الأدب العربى فى هذه الأجناس الأدبية ، حتى إن نقاد العرب القدامى لم يحاولوا نقد ما وجد لديهم من قصص : كقصص كليلة ودمنة ، والمقامات مثلا ، لتوجيهها والنهوض بها ، بل عدوها أجناساً أدبية دخيلة ، ولم يفطنوا إلى ما قد يكون لها من أثر اجتماعى أو فردى .

وقد يكون للجنس السامى وخصائصه – من حيث هو جنس – أثر ذلك ؛ على ما يرى « تين » فى نظريته (٣) . ولكن أثر الجنس قد تطغى عليه آثار الثقافات الأخرى ، لو أن العرب توثقت صلتهم بآداب اليونان كما توثقت بفلسفتهم .

وقد يكون للبيئة العربية وفقرها فى المناظر العربية تأثير فى بساطة الخيال وضحالته ، وقلة الأساطير وسطحية معناها ، مما يهبط بالفكر عن التعمق و « التشخيص » فى خلق القصص أو المسرحيات على نحو ما كان عند اليونان .

---

(١) فى رسالة القدر مثلا ، وفيها شخصية حى بن يقظان ، وهو عند ابن سينا رمز المفكر الذى تهديه الحكمة الإلهية ، انظر رسالة القدر ، لابن سيناء ، طبعة ليدن ، مع شرحها بالفرنسية ، ١٨٩٩ م .

(٢) وقد أثرت قصة « حى بن يقظان » فى الكاتب الأسبانى بلناسار جراتيان Balnasar Gracian إلى العبرية عام ١٣٤١ م ، وترجمت كذلك إلى اللاتينية ، ومن اللاتينية إلى الإنجليزية ، وقام بهذه الترجمة جورج كيث G. Keith لتكون مرجعاً لتعبد جماعة « الكويكر » » وقد مدح القصة الفيلسوف « ليبنتز » ويشهد بعض النقاد بأنها أقوى ما فى الأدب العربى طرافة وأصالة .

انظر : A. G. Palencia, op. cit. p. 236-237, 347-348

ثم قاموس الأدب الأسبانى السابق الذكر ص ٢٨٨ .

(٣) قد شرحنا هذه النظرية ونقدناها فى كتابنا : الأدب المقارن ، ص ٥٦ – ٦٤ ، وانظر كذلك هذا الكتاب ص ٣٠٦ – ٣٠٧ ، ٣١٥ – ٣١٦

على أن البيئة العربية لم تكن لها وحدة اجتماعية غير وحدة القبيلة ، مما يقعد بالخيال عن إدراك وحدة التماسك الاجتماعي وأثر الأحداث فيه ، وهو أساس القصص الفنية الناضجة .

ولاشك أن لتعارض الوثنية اليونانية مع الروح الإسلامية أثر فى صد العرب عن الإقبال على أدب اليونان ومحاكاتهم . فتلك الوثنية كانت من نوع لم يألفه العرب ، حتى فى جاهليتهم . فهى ترفع الأبطال إلى مصاف الآلهة ، وتنزل الآلهة منزلة البشر فى سفاهتهم ونقائصهم وصراعهم مع قوى الطبيعة والناس . مما كان له أثر فى تنوع الخيال وعمقه ، وفى « قوة التشخيص » لدى اليونانيين . وقد نفر العرب من هـذه الوثنية اليونانية لأنهم عرفوها بعد الإسلام ، ولكنهم حين نفروا منها صدوا عن الأدب الوثنى الذى يحتويها . وصرفهم ذلك عن فهم نقد « أرسطو » فهما صحيحاً (١) ، كما صرفهم عن محاكاة اليونان فى ملاحمهم وقصصهم ومسرحياتهم .

وقد يكون للروح القبلية التى عاش العرب فى ظلها أثر فى عدم التعمق فى الخيال و « التشخيص » ، إذ أن هـذه الروح القبلية تدفع إلى الاعتداد بالحقائق المأثورة والحوادث المروية والوقوف عندها بوصفها عماد ما يفخرون به من حسب ، فيما يخص الفرد والقبيلة تجاه الأفراد والقبائل الأخرى . زوربما صرف ذلك الشعراء عن التعمق فى الخيال الذى لا يكتفى بمثل هذه الحقائق « بل يجسم مظاهر الطبيعة وأحداثها وما توحى به من أساطير .

ولا شك أن لهذا كله أثراً فى النتاج الأدبى ، ومنه القصة والتمثيل ، ولكن كثيراً من العوامل السابقة كان متحققاً — على نحو ما — لدى الإيرانيين ، ولم يعقهم ذلك عن فهم القصة وعن نظم الملاحم . وفى هذا ما يجعلنا نعتقد أن للجنس أثراً فى خلق الأدب الموضوعى أو توجيه الميول إلى استثماره ، إلى جانب تأثير البيئة والنظم القبلية المشار إليها.

ولكن نكرر ما قلناه سابقاً من أن عامل الجنس ليس جبرياً آلياً فى نتائجه ، إذ قد يمحى أمام التأثر بالتيارات الفكرية العالمية ، إذا قيض لها من يستغلها من ذوى المواهب بين الشعوب . ذلك أن هؤلاء لا يخضعون دائماً لما يحيط بهم من عوامل المجتمع أو الجنس ، بل يستغلون إمكانيات البيئة ، ليكملوها ويوجهوها بما أفادوا من الآداب

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٤٥ — ١٤٨ . وكذا : الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقى ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١ — ١٢ والمراجع المبينة به .

الناهضة . وهذا ما دفع الأدب العربى إلى النهوض فى العصر الحديث ، فنشأت فيه القصة كما نشأ فيه الأدب التمثيلى .

ولن نؤرخ هنا للقصة العربية فى معناها الحديث ، وحسبنا أن نشير إلى بعض اتجاهاتها العامة : فما لا شك فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصى — مسرحياً كان أو غير مسرحى — بفضل تأثرها بالآداب الغربية فى العصر الحديث ، ولكننا سرنا فى هذا التأثر فى أطوار متعاقبة .

فقد بدأنا هــذه الأطوار متأثرين كذلك بالأجناس القصصية المأثورة فى أدبنا القديم ، وبخاصة جنس المقامة ، ثم بألف ليلة وليلة ، وبالخرافات أو القصص على لسان الحيوان . وأوضح مثل للتأثر بفن « المقامة » هــو « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى ، وفيه امتزج تأثير فن « المقامة » بالتأثير الغربى . فنى قصص المويلحى تجد البطل والراوى عنه ، وتتوافر فى أحاديثه عناية بالغة بالأسلوب ، ومخاطرات متلاحقة تربط بينها شخصية البطل الذى يتصل بشخصيات متعددة . وتلك وجوه تأثره بالمقامة . ولكن التأثير الغربى واضح فى تنويع المناظر ، وتسلسل الحكاية ، وفى لمحات من التحليل النفسى فى صراع الشخصيات مع الحوادث ، ومن النقد الاجتماعى لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليدية مع الوعى الاجتماعى الوليد . ويكشف هــذا الصراع عن جوانب من نقد العادات السائدة فى الأسرة ، وفى نظم الشرطة ، وفى المحاكم الوطنية والأهلية ، وفى الحياة العامة . وينتهى الكتاب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم واقتباس المفيد من نظم الغرب . وهذه نواح لا شك أن الكاتب متأثر فى إدراكها وتصويرها بالثقافة الغربية وبما أثرت فى آراء المصلحين فى عصره (١) .

وفى قصة « لادسياس » لشوقى تظهر عنايته بالتعبير . ثم اعتماده فى تطور الحوادث تطوراً خارجياً على عنصر الزمن . وفى هذه النواحى يتجلى تأثره بالمقامة وبألف ليلة وليلة ، ولكنه متأثر كذلك بقصص « الفروسة » السابقة الذكر (٢) . ذلك أن الأمير « حماس » المصرى يتزوج من الأميرة اليونانية : « لادسياس » ، ويفقد الأمير عرشه الفرعونى . وتختطف الأميرة ، ولكن البطل يذلل العقبات جميعاً ، فيستعيد عرشه ، ويتزوج آخر الأمر بالأميرة .

(١) ويتجلى نفس هذا النوع من التأثر بالمقامة والثقافة الغربية معاً فى « لوالى سطيح » ، لحافظ ابراهيم « شيطان بنتاؤور » لأحمد شوقى .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٤٦٦ — ٤٦٨ ، ٤٦٩ — ٤٧١

وأما « الخرافة أو القصة على لسان الحيوان » ، فقد اقتصر تأثرنا بالموروث منها على اقتباس بعض الموضوعات من كليلة ودمنة أو من المأثور من قصص على لسان — العجماوات بعد كليلة ودمنة ، ولكن القالب الفني فيها متأثر دائماً بقصص الغرب ، وخاصة بقصص « لافونتين » ، مع تخلف في تقليده نشأ عن قصور من حاولوا اتخاذ هذه القصص المنظومة وسيلة لتربية النشيء ، وإقرار الحكم الخلقية عن طريق فكاهي . وذلك كما في قصص « آداب العرب » لإبراهيم العرب ، وفي هذا السبيل تقدم محمد عثمان جلال خطوات في تمصيره قصص « لافونتين » في كتابه : « العيون اليواقظ » التي يزعم أنه أخذها رأساً من إيسوبس .

وقد بلغ شوقي بهذا الفن أقصى ما تيسر له من كمال في العربية حتى اليوم . في مقطوعاته التي ساقها على لسان الحيوان . وقد عرف كيف يجاري فيها فن « لافونتين » الفرنسي ، فعرض الصور عرضاً حياً . والتزم المقابلة الكاملة في التصوير بين الحيوان — بوصفه رمزاً — وبين الناس المرموز إليهم ، وقصد فيها إلى معان خلقية متصلة بروح عصره وأحداثه ، مثل تنبيه الوعي القومي ، وحب الوطن ، ونقد العادات الاجتماعية . وغالباً ما يصحب ذلك روح السخرية المرة أو الفكاهة اللاذعة ، وقد تطلع شوقي إلى إغناء اللغة العربية في هذا الجنس الأدبي منذ حداثته حين كان يدرس في أوروبا ، وصرح في مقدمة الطبعة الأولى لشوقياته بأنه رمى فيه إلى السير على نهج « لافونتين » (١) .

وفي الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصي في عصرنا الحديث أخذنا — في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين — نتخلص قليلا قليلا من الاعتماد على التراث العربي القديم . وبدأ الوعي الفني ينمي جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى . وقد بدأ هذا الطور بدءاً طبيعياً بتعريب موضوعات القصص الغربية وتكييفها لتطابق الميول الشعبية ، أو لتساير جمهور المثقفين . وطبيعي — والحالة هذه — ألا يحفل المعرب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة أو مطابقة الأصل ، إذ لم يكن للترجمة الأمينة

---

(١) لا يتسع المجال هنا لضرب الأمثلة على كل ذلك والمقارنة بينها ، والنصوص عربية يتيسر الرجوع إليها . وراجع أيضا : الدكتور محمود حامد شوكت : الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ص ٣٧ — ٦٦ .

ونكتفي هنا بذكر هذه الاقصوصة على لسان الدجاج لشوقي . وفيها تتجلى خصائص فنه وغايته منها تنبيه الوعي القومي إلى خطورة الأجنبي الدخيل :

بينا ضعاف من دجاج الريف ... تخطر في بيت لها ظريف
إذ جاء هندي كبير العرف ... فقام في الباب مقام الضيف
يقول : حيا الله ذي الوجوها ... ولا أراها أبداً مكروها

قيمة آنذاك ، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتذوقيها من المعاصرين . فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبى فى مجموعه ، لا فى تفاصيله ، مستبيحاً تغيير ما يشاء ، حتى أسماء الشخصيات والأماكن ، وإضافة ما يشاء ليغير مجال الأحداث . وما أشبه الكتاب فى هــذه المرحلة بالمقلدين ، تقصر مواهبهم الفنية عن الإبداع ، فيلجأون إلى متابعة خطاً من معجبون بهم من أهل الآداب الأخرى. وطبيعى أن يكون التقليد تمهيداً للخلق والابتكار. وغالباً ما كان انحراف هؤلاء المقلدين عن مراعاة الدقة فى نقل الأصول التى ترجموا عنها تشويهاً لقيمها الفنية ، وقصوراً عن كشف الجوانب النفسية ، وإغراقاً فى إجادة التعبير الذى لا يتصل اتصالا وثيقاً بالفكرة أو الموقف أو الحال النفسية ، ولكنهم جاروا أذواق عصرهم ، ولقوا لديه رواجاً . ونمثل لهم هنا برفاعة رافع فى ترجمته قصة : « مغامرات تلماك » للكاتب الفرنسى « فنلون » . وقد أسماهم المترجم : «وقائع الأفلاك فى حوادث تلماك» ومحمد عثمان جلال فى ترجمته : « بول وفرجينى » لبرناردين سان بيير ، بعنوان : « الأمانى والمنة . . . » .

وعلى رأس من نحوا هــذا المنحى مصطفى لطفى المنفلوطى فى قصصه الطويلة ، مثل ترجمته لقصة « بول وفرجينى » السابقة ، وأسماها : « الفضيلة » ، ومثل ترجمته « ماجدولين » لألفونس كار ، ومثل قصصه القصيرة المقتبسة من أصولها الغربية فى « النظرات » . وقد سما فيها جميعاً بالتعبير اللغوى ، ولكنه تعبير متخلف عن الوعى الفنى لهذا الجنس ، وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل . وإن كانت قد لقيت رواجاً لدى من يولعون بفخامة العبارة . وقد سار على طريقته حافظ إبراهيم فى ترجمته قصة « البائسين » لفكتور هوجو .

أتيتكم أنشر فيكم فضلى ... يوماً ، وأقضى بينكم بالعدل
وكل ما عندكم حرام ... على ، إلا الماء والمنام
فعاود الدجاج ده الطيش ... وفتحت للديك باب العش
فجال فيه جولة المليك ... يدعو لكل فرخة وديك
وبات تلك الليلة السعيدة ... ممتعاً بداره الجديدة
وباتت الدجاج فى أمان ... تحلم بالذلة والهوان
حتى إذا تهلهل الصباح ... واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح ... يقول : دام منزلى المليح ،
فانتبهت من نومها المشئوم ... مذعورة بصيحة الغشوم
تقول : ما تلك الشروط بيننا ... غدرتنا ، والله ، غدراً بينا
فضحك المندى حتى استلقى ... وقال : ما هذا العمى ؟ يا حمقى ؛
متى ملكتم السن الأرباب ؟ ؛ ... قد كان هذا قبل فتح البــاب .

ثم نضج الوعى الأدبى ، ونهض الجمهور ثقافيا ، فتطلب الترجمة الصحيحة . وقد قام بها كثير ممن أسدوا إلى الأدب واللغة يدا عظيمة . وكان ذلك فى فترة الجهود التى بذلت لظفر مصر بالاستقلال الكامل . بين الحربين العالميتين ، ونذكر من هؤلاء الدكتور طه حسين ، والدكتور عبد الرحمن بدوى ، والأستاذ عبد الرحمن صدقى ، والدكتور محمد عوض محمد . من إليهم من المعاصرين. وطبيعى أن الترجمة الصحيحة عماد الإبداع الأدبى ، وسبيل النضج الفنى . وقد كانت هذه الترجمة فى أكثرها من الآداب الغربية ، ثم من الأدب الروسى .

وقد أخذ الوعى الفنى الخالق فى النضج فى خلال المراحل السابقة ، فشرع يخلق أدباً قصصياً يتصل بعصرنا وبيئتنا . وتقوم فيه القصة بدورها الاجتماعى الذى تقوم به فى الآداب الغربية ، أو قريباً منه . وقد تأثرنا فى اتجاهها العام بالكلاسيكية (١) أولا ، ثم تأثرنا بالرومانتيكية (٢) فى منهج القصص التاريخى كما يمثله « جورجى زيدان » (١٨٦١ — ١٩١٤) . ومنهجه متأثر بمنهج « ولترسكوب » أب القصة التاريخية الرومانتيكية فى أوروبا (٣) . ثم تأثرنا بالقصص التاريخية الرومانتيكية فى نزعتها العاطفية القومية والوطنية ، ويمثل هذا الاتجاه الأستاذ محمد فريد أبو حديد فى قصصه ، مثل قصة « زنوبيا » وقصة « المهلهل » ، والأستاذ محمد عوض فى قصة « سنوحى » .

وأخيراً بدأت القصة العربية تتأثر بالاتجاهات الفلسفية والواقعية فى معالجة الحقائق الكبرى أو المشكلات الاجتماعية . ونقتصر هنا على التمثيل بقصة : « أنا الشعب » لمحمد فريد أبى حديد ، وقصة الأستاذ توفيق الحكيم : « عودة الروح » ، وقصة : « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى . . . وكذا قصص الأستاذ نجيب محفوظ(٤) وسنضرب أمثلة ببعض هذه القصص حين نتحدث فى النواحى الفنية فى القصة ، ونوجز الآن فيها القول ، وهى تمس الحكاية فى القصة ، ثم الأشخاص، ثم الأسلوب .

---

(١) كان طبيعياً أن نتأثر أولا بالكلاسيكية ، لأنها مذهب محافظ ، يتناول موضوعات عامة مسالمة ، من نواحيها العامة ، انظر كتابى : الرومانتيكية ص ٢ — ١٣ .

(٢) وقد تأثرنا بالرومانتيكية لا فى نواحى ثورتها الاجتماعية ، إذا لم تكن البيئة مهيأة لذلك ، انظر المرجع السابق ، الباب الثانى .

(٣) لهذا المنهج انظر كتابى : الأدب المقارن ، ص ١٩٩ — ٢٠٢ .

(٤) لم نقصد هنا إلا إلى ذكر الاتجاهات العامة ، مع ذكر أمثلة عامة . وغرضنا هو التمهيد للاتجاهات الفنية بذكر لمحة عن تطور مفهومها عندنا ، كما ذكرنا تطور هذا المفهوم فى الآداب الأخرى .

(٢)

الحكاية فى القصة

وهى تقابل الحكاية أو الخرافة فى المسرحية ، وتشبهها فى أنها مجموعة أحداث مرتبة ترتيباً سببياً ، تنتهى إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث . هذه الأحداث المرتبة تدور حول موضوع عام (١) ، هو التجربة الإنسانية . وقد رأينا — فى حديثنا فى تطور القصة — كيف صارت هذه التجربة نفسية اجتماعية ، بعد أن كانت ذات صبغة غيبية ، ونزعة أرستقراطية ومغامرات ملحمية .

وهذه التجربة الإنسانية تفترق عن التجربة الشعرية فى أنها موضوعية اجتماعية بطبيعتها ، على حين تظل التجربة الشعرية ذاتية فى جوهرها . فالقصاص قد يذكر آراءه ويصف مشاعره فى تجربة عاناها ، ولكنه لا يصفها وصفاً من ثنايا شعوره كالشاعر ، بل يخلقها خلقاً موضوعياً فى عالم خاص ، فتكتسب به حينئذ طابع التبرير والإقناع (٢) .

والتجربة القصصية لابد فيها من صدق الكاتب ، على نحو ما رأينا فى صدق التجربة فى الشعر . فليس ضرورياً أن يكون القاص قد عاناها بنفسه ، بل يكفى أن يلحظها ويؤمن بها (٣) . ولابد له فى القصة من أن يدرسها فى واقع الحياة ، ويستقصى فى ملحوظاته ما استطاع ، حتى يتيسر له الكشف عن جوانبها ، وتصويرها تصويراً فنياً صادقاً . وليس له فى ذلك أن يتجاوز مجال خبرته . أو يصورها ما لم يحط به خبراً ، إذ لن يتيسر آنذاك تبرير الأحداث والحالات النفسية والقضايا الاجتماعية تبريراً موضوعياً بوقائع الحياة وحقائقها .

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥٧ — ٦١ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ٣٤٨ — ٣٤٩ ، ٤٥٦ — ٤٥٨ .

(٣) هذا الكتاب ص ٣٥٥ — ٣٥٨ .

على أن الصدق — حتى عند الواقعيين — ليس معناه حكاية الواقع كما هو ، أو سرد رواية التاريخ كما حدث ، إذ الفن يستلزم — بطبعه — الاختيار بين الأحداث وترتيبها على نحو خاص مقنع فنياً ، بحيث توحي فى عالمها المصور فى القصة بالقضايا التى يؤمن بها القاص ويدعو إليها . وفى هذا يتجاوز القاص الواقعى نفسه عالم الواقع كما هو . فهذا الصدق ليس مرده وقوع حوادثه التى ساقها كما هى ، ولكن مرجعه إلى سياقها على طريقته المقنعة واقعياً وفنياً (١) .

والقاص من أجل ذلك فى حاجة إلى مهارة فنية يتجاوز بها مجرد سرد ما يقع . وبهذا نستطيع أن نفهم نصيحة « جورج دوهامل » لأديب قصصى ناشىء : « أو أنت صادق النية فيما تريد ؟ إذن تعلم كيف تكذب » . يقصد بالكذب براعته فى سبك الأحداث المختارة من الواقع وتبريرها فنياً (٢) . ويصرح « زولا » بأن الحيدة فى الفن مستحيلة وعلى القاص أن يستقى حوادث قصته من الواقع ، ولكن لابد له من التدخل بترتيبها لتبريرها فنياً ، وهو ما تظهر فيه أصالته ، بحيث يقصد من وراء عرضها إلى تغيير الواقع فى المجتمع ، دون أن يخرج مع ذلك من حدودها إلى التصريح بآرائه مباشرة . ولهذا يرى « زولا » أن الواقعيين مثاليون فى دعوتهم — كالرومانتيكيين — ولكنهم يسلكون إلى مثالهم طريقة تصوير الواقع على نحو مقنع بقضاياهم ، ولا يسلكون فيه سبيل الفروض والخيال كالرومانتيكيين (٣) . وحسبنا هنا أن نوجز القول فى موضوع الحكاية . واختيار أحداثها ، ووحدتها الفنية ، وما يتصل بذلك من وصف البيئة ومجال الحوادث .

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨٠ — ٤٨٣ ، ٤٨٤ — ٤٨٥ .

(٢) أنظر : Ch. Lalo : Notion d'Esthétique, p. 29-30

فلا صلة بين الكذب بهذا المعنى وبين ما يحكيه نقاد العرب من أن أصدق الشعر أكذبه ، أنظر (ص ٤٥١ — ٤٥٢ من هذا الكتاب) ، وسبق أن نبه أرسطو إلى ضرورة اختيار الفنان أحداث مسرحيته لتحكى ما يمكن أن يقع ، لا ما وقع فعلا (هذا الكتاب ص ٤٦ — ٤٧) .

(٣) أنظر : E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 18-20 35-70

وفى رسالة من بلزاك الواقعى إلى جورج ساند الرومانتيكية يقول بلزاك أن مثاليته فى تصوير القبح كمثالية جورج ساند فى تصوير الجمال ، أنظر :

Ch. Lalo : L'Art Loin de la Vie, p. 263.

١ — أما موضوع الحكاية فى القصة ، فالحق أنه لا وجود لموضوعات نبيلة وأخرى غير نبيلة ، ومرد الأمر فى ذلك إلى الحياة ومطالبها . وجميع القصص الحديثة تدور على « معرفة الإنسان » فى نفسه ، وفى صلته بمجتمعه وأسرته .

وقد اتجه كثير من كتاب القصة الأوروبيين فى مطلع العصر الحديث إلى دراسة الإنسان فى القصة بوصفه نموذجاً لطبقة من الطبقات الاجتماعية ، أو لجيل من الأجيال ، ففيه تتجلى اتجاهاتها الفكرية ومثلها . والقصة لدى هؤلاء تاريخ للعادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية . وكان هؤلاء يخضعون لنظرية « تين » فى قوله : « فى كل مجتمع أنواع من الناس ، وفى كل نوع أناس متشابهون فيما بينهم : يتحدون فى أحوال ميلادهم ونشأتهم ، ويتفقون فى مصالحهم وحاجاتهم وأذواقهم وعاداتهم وثقافاتهم ، كما يتفقون فى بواطنهم . فإذا رأى المرء واحداً منهم فقد رآهم جميعاً . وفى كل علم ندرس نماذج مختارة لكل طبقة من طبقات هؤلاء المواطنين (١) » . ومن كبار من يمثلون هذا الاتجاه فى الآداب الغربية « بلزاك(٢) » ثم « جول رومان » Jules Romains (١٨٦٨ — ١٩٤٣) . وقد أخذ يؤرخ للحياة الباريسية والفرنسية والأوروبية فى قصص مسلسلة ، مثلا : قصة « يوحنا كريستوف » نشرها من عام ١٩٠٤ حتى عام ١٩١٢ ، وجمعها بعد ذلك فى عشرة أجزاء ، ثم قصصه التى عنوانها « دوو الإرادة الخيرة » Les Hommes de Bonne Volonté ، وبدأ يصدرها منــــذ عام ١٩٣٢ فى سبع وعشرين مجلداً . وجميعها تسير على نهج تقديم الشخصيات نموذجاً لطبقاتها وبيئاتها ، وهذا الاتجاه يرجع فى أصله إلى المذهب الواقعى والطبيعى . وقد أثر به « بلزاك » ثم « جول رومان » فى كتاب القصة فى الأدب الأوروبى إلى ما يقرب من منتصف القرن العشرين (٣) . نذكر من بين هؤلاء القصصى الإنجليزى « أرنولد بنييت »

---

(١) أنظر : Francois Mauriac : Le Roman, Paris 1928, p. 38-39
وكلام « تين » مطابق لنظريته فى تأثير الجنس والبيئة ، أنظر كتابى : الأدب المقارن ، ص ٥١ — ٥٩ ، وكذا هذا الكتاب ص ٣٠٩ — ٣١٠ .

(٢) أنظر ما كتبناه فى منهجه ص ٤٨١ — ٤٨٤ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : 50 Année de Découvertes, p. 42-43.

المتوفى عام ١٩٣١ م ، فى قصصه فى « المدن الخمسة » Tales of Five Towns .
وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ، وكذا سلسلة قصصه الثلاثة المسماة : Clavhanger (١)
(١٩١٠ — ١٩١٦) ، ثم الكاتب الإنجليزى الآخر « جالسورثى » Galsworthy
(١٨٦٧ — ١٩٣٣) مثلا فى سلسلة قصصه التى ظهرت منذ عام ١٩٢٤ م ، وقد
جعل عنوانها جميعاً : « الملهاة الحديثة » A Modern Comedy — وهى تابعة
لقصصه فى ملحمة أسرة « فورسيت » The Forsyte Caga التى بدأ ظهورها
منذ عام ١٩٠٦ ، وفيها يؤرخ لأسرة إنجليزية برجوازية ، ويحكى من خلالها تاريخ
إنجلترا منذ العصر الفكتورى إلى عهده (٢) .

وممن تابع هؤلاء فى منهجهم من كتابنا الأستاذ « نجيب محفوظ » فى قصتيه :
« خان الخليلى » (٣) ثم « بداية ونهاية » (٤) . وهاتان القصتان تتناولان تاريخ أسرة
من الطبقة الوسطى أثناء الحرب العالمية الأخيرة ثم عقبها ، وكذا فى ثلاثيته : « بين
القصرين » ثم « قصر الشوق » ثم « السكرية (٥) » . وهى تصور نماذج بشرية عاصرت
أخطر فترة فى تطور حياة مصر فى العصر الحديث ما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩٤٤ .

وخطر هذا النوع من القصص أنه يتطلب معرفة تامة للحياة الاجتماعية والسياسية
فى الفترة التى يؤلف لها القاص ، لا مجرد الإلمام بمظاهرها ، أو الاعتماد عن سرد
روايات تاريخية فى تصويرها ، وإلا جاءت الصورة مكرهة مفتعلة . ولا يصح
الاعتماد فى إحياء الفترة التاريخية على شىء من الخيال وخلطه بالمعلومات التاريخية ،
وإلا خرجت الصورة زائفة لا تكشف عن غرض الكاتب فى تاريخ للفترة التى
يصنفها . فينبغى أن يكون المؤلف عاش فى هذه الفترة ، أو جمع دقائق الحياة فيها
بنفسه كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ فى أدبنا الحديث مثلا . ولذا كانت قصص

---

(١) المرجع السابق ص ٤٤ — ٤٦ ثم :
E. Legouis et L. Cazamian : Histoire de la Litterature. Anglaise p. 1256-1257

(٢) المرجع السابق ١٢٥٩ — ١٢٦٠ ، ثم
50 Année de Découverte, p. 44-45

(٣) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٦ .

(٤) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٩ .

(٥) صدرت القصة الأولى من الثلاثية عام ١٩٥٦ ، والقصتان الأخيرتان عام ١٩٥٧ .

« جول رومان » — فى الفترة التى اعتمد فيها على التاريخ وعلى خياله — دون القصص « بلزاك » التى تناولت الفترة التى عاصرها (١) .

ويتضح عيب هذا النوع من قصص إذا اقتصر على إبراز الصفات المشتركة بين الفرد وبيئته أو طبقته ، لاتخاذه نموذجاً لها ، دون النفاذ إلى خصائص الفرد التى تتميز بها عمن سواه ، حتى أهل طبقته الاجتماعية نفسها . وإذا أهمل المؤلف فى الكشف عن هذه الخصائص جاءت شخصياته نماذج عامة لا حياة فيها .

وأحدث من الاتجاه السابق ، فى موضوع القصة ، أن يقصد المؤلف إلى الكشف عن الخصائص المميزة لكل فرد عمن سواه . وفى هذا الاتجاه يسير المؤلف الأغوار النفسية للإنسان ، ومسلكه من بيئته ومجتمعه ، ومطالبه فى موقف معين . « ولأول وهلة ، يبدو للمرء أن الناس جميعاً يكادون يتفقون فى حركاتهم وفيما يتبادلون من ألفاظ ، وفى مواطن حبهم وبغضهم ، ولكنه إذا أخذ يدرس كلا منهم وحده عن قرب ارتسمت له صفاتهم المميزة لكل فرد منهم ، وبرز له تعارضهم فى الأشياء بروزاً لا يستطيع محوه . . والكشف عما يتميز به كل قلب ، فى كل فرد ، هو واجب القاص اليوم (٢) » . فلم يعد هم الكاتب القصصى محصوراً فى رسم نماذج بشرية للوصولى أو الطموح ، أو البخيل ، أو رجل الدين فى فترة ما ، إذ أن مثل هؤلاء — إذا أخذوا نماذج — تفسر أعمالهم كلها على هذا النمط ، كأنها محكومة بعاطفة واحدة أو نزعة واحدة . وفى هذا يتشابهون مع من سواهم ، ولكن الأمر فى الفرد أكثر تعقيداً فى دوافعه ، وأكثر حيوية فى اتجاهاته ، حتى ليستعصى تفسير جوانبه فى بساطة ويسر . فهو مخلوق من لحم ودم ، له نشأته ووراثته وأمراضه النفسية الخاصة ، قادر على القيام بكثير من أعمال الخير والشر معاً ، يتوقع المرء منه كل شىء ، ويخاف منه ويأمل فيه كل أمر . ولا يتناقض هذا الاتجاه مع قصد المؤلف إلى الكشف عن قضايا وآراء اجتماعية من خلال التصوير الدقيق لأحوال الفرد . وكما كان « بلزاك » مثالا للاتجاه الحديث الأول للقصة الذى سبق أن أشرنا

---

(١) أنظر :

H. Clouard : Histoire. de la Littérature. Française du Symbolisme à nos Jours, Vol. II, p. 411-418.

(٢) أنظر : F. Mauriac. op. cit. p. 43-45.

إليه ، كان « دوستوفكى » Dostoievsky (١٨٢١ — ١٨٨١) أول من سن الاتجاه الثانى للأدب العالمى كله (١) .

ومنهجه لا يبتعد كثيراً عن منهج الواقعيين . ذلك أنه يعتمد — إلى جانب خبرته العامة بالإنسان والمجتمع الإنسانى — على ملاحظة كل فرد فى حالاته الخاصة على حدة . فكان يجد متعة فى تتبع السائرين فى الطرقات والشوارع . حتى يبدو له أن واحداً منهم يستحق أن يكون موضوع قصة ، فيتابعه . ويستدل من حقائق ظاهرة على ما خفى منه . وعن طريق الدربة وطول المران كان حدسه — فيما لا يراه صادقاً ، كصدق فهمه لما يراه . يقول عن نفسه : « كنت مولعا بأن الحظ السائرين فى الشوارع وأتأمل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأتخيل كيف يحيون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم فى الوجود (٢) » . « ولكن « دستوفسكى » لا يلحظ لذات الملاحظة ، ولا تستولى عليه فى ملحوظاته فكرة سابقة يخضع الظواهر لها ، وإنما يبدأ ملحوظاته وعنده أفكار طافية ، عامة ، تنتظر البرهنة عليها من الواقع ، فيظل يبحث — فى حيدة — عن توجيه هذه الأفكار ، وذلك بجمع الحقائق عن طريق الملحوظات الصادقة التى يراها فى المجتمع ، وله بعد ذلك الأصالة فى ملء فجواتها ، وترتيبها ترتيباً موحياً بالأفكار العامة . فهو لا يعمل على إخضاع فكرنا وإكراهه ، ولكن « على إنارته ، بجلاء بعض حقائق خفية عنا وهى تبهره بضوئها ، فلا يلبث أن يجعلها تتجلى — كما بدت له — من أعظم الحقائق قيمة ، بل ربما كشف فيها عن أعظم ما يمكن أن يصل إليه الفكر الإنسانى . وهى ليست حقائق تجريدية ولا خارجة عن نطاق الإنسان ، بل هى حقائق نفسية مستعصية على غير ذوى البصيرة (٣) » وقد تظل الفكرة تختمر فى نفسه سنين طويلة قبل أن يسوق الوقائع فى حكايته ، يجلوها بها فهو يقول مثلا : « ظلت فكرة هذه القصة فى نفسى منذ ثلاث سنوات » ، كتب هذا عام ١٨٧٠ م ، يقصد قصة « الإخوة كارامازوف » التى ظهرت بعد ذلك عام ١٨٧٠ (٤) .

---

(١) المرجع السابق ، الفصل السادس .

(٢) أنظر : A. Gide : Dostoievsky, Paris, 1947, p. 123-124.

(٣) المرجع السابق ص ١٢٨ — ١٢٩ ، وفى هذا يقول عنه الفيلسوف نيتشه ، « أنه الوحيد الذى عرفنى شيئاً فى علم النفس » (المرجع السابق ص ١٢٧) .

(٤) نفس المرجع ص ١٢٨ — ٢٩

وواضح أن الحكاية فى وقائعها وحوادثها ، ليست لها فى ذاتها قيمة فنية . وكثيراً ما تحفل القصص التافهة بكثير من الأحداث الغربية . والقصص « البوليسية » تحفل أكثر من غيرها بحوادث من ذلك النوع ، وهى مع ذلك فى المرتبة الثانية من الناحية الفنية . وإنما تكتسب أحداث القصة قيمتها بالطريقة التى تعرض بها ، وبما تكشف عنه هذه الطريقة الفنية من أهمية إنسانية للأحداث ، ونعرض هنا موجزين بعض المبادىء المتبعة فى هذا العرض :

١ — لابد من ترتيب الأحداث ترتيباً تصير به ذات وحدة عضوية . فهى — كالمسرحية — ذات مبدأ تتكون به أسس الحكاية ، ثم تبلغ الحوادث قمة تأزمها ، ثم تصير إلى نهايتها فى الخاتمة . وهذا ما يتوافر فى القصة بعامة ، ولكنها بعد ذلك تختلف . فى وحدتها مرونة التصرف فى أحداثها — عن المسرحية . فمركزها يدور حول وحدة الحدث . ويقصد بها تركيز الحقائق حول حقيقة جوهرية ، أو فكرة عامة ، أو شخصية أساسية ، تتعلق بها الحقائق والأفكار والشخصيات الأخرى . وينتج عن ذلك وحدة الاهتمام ، ووحدة الشعور بالموضوع أو الشخصية . ثم تتقدم القصة فى الحركة ، لتضاعف الشعور والاهتمام بالموضوع بعرض الحوادث ، أو بوصف صداها فى الأبعاد النفسية للشخصيات .

فمثال القصص التى تظهر وحدة الحدث فيها فى شكل فكرة عامة لموضوعها قصة « أميرة كيف » السابقة الذكر (١) ، إذ موضوعها أن أميرة تحب رجلا غير زوجها ، وتلجأ إلى زوجها نفسه لإنقاذ شرفها ، ومن ثم وحدة الحدث ووحدة الأهمية ، ثم تأتى حركة القصة من تطور الشخصيات الثلاثة : الأميرة وزوجها وحبيبها ، تطوراً متلازم الحلقات ، بعضهم مع بعض . والصراع فيها نفسى محض .

وفى القصص الرومانتيكية ثم الواقعية التى ذكرناها قبل أن تظهر أهمية القصة فى فكرة صراع البرجوازيين لنيل حقوقهم من المجتمع ومن الأرستقراطيين ، ثم صراع العمال للحصول على حقوقهم كذلك ممن يضطهدونهم (٢) .

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٧٥ — ٤٧٦ — ٤٨٥ وقد آثرنا الأمثلة الأكثر ايجازاً .

(٢) أنظر أمثلة لها ص ٤٧٨ — ٤٨٢

أما القصص التي تدور حول شخصية واحدة تتصل بها الشخصيات والفكرة العامة ، فمثالها قصة « مدام بوفارى » لفلوبير (١) ، فهذه السيدة تمثل الشخصية الرومانتيكية التي تقع ضحية استسلامها لآمالها ، وتصادم هذه الآمال بالواقع المرير . وهى — مع تمثيلها لهذه الفكرة — مصورة تصويراً نفسياً حياً دقيقاً . وكذلك الشخصيات الأخرى فى القصة ، فهم مرتبطون بالسيدة « بوفارى » فى حركة القصة ، وفى المصير .

وقد تتشعب الأفكار فى موضوع القصة ، وتتعدد فيها الشخصيات والمصائر حتى تخفى وحدتها على القارىء لأول وهلة ، ولكنه — حين يدقق النظر — يرى وراء هذا التعدد محوراً ترتكز عليه وحدتها . وهذه الظاهرة فى أصلها روسية ، وقد انتقلت منها إلى الآداب (٢) . ونضرب لها هنا مثلا بقصة « الإخوة كارامازوف (٣) » لدستوفسكى . وتتمثل الوحدة فى موقف الأبناء جميعاً من أبيهم فى بغضهم إياه ، فهو آثم فى نظر « إليوشا » لإهماله إياه ، ولانحرافه عن الدين . وهو منافس لإبنه

---

(١) ترجمها الدكتور محمد مندور إلى العربية ومن اليسير الرجوع إليها .

(٢) H. Peyre : Contemporary French Novel, New York. 1955, p. 35-37.

(٣) هى تاريخ أسرة « كارامازوف » — وهى مؤلفة من الأب « فيودور » ، شيخ مستهتر سكير مراب، له أبناء شرعيون ثلاثة : « ميتيا ، وإيفان ، واليوشا » ثم إبن غير شرعى : « سمير دياكوف » . والأخير خبيث مسف ، ولكنه ذكى محتال ، وهو سيىء لإخوته فى نشأته ، يحيا خادماً فى منزل والده . أما « اليوشا » فهو أطهرهم نشأة وطوية ، فقد نشىء فى مؤسسة دينية ، على يد الراهب « زوسيم » . والضابط « ميتيا » فيه أريحية عجيبة ، على الرغم من عواطفه المتناقضة المتضادة ، فهو متجبر قاس ، ولوع بالملذات . وهو إلى ذلك كريم ، يضحى أحياناً فى سبيل غيره . أراد أن ينقذ والد حبيبته « كانيا » من ضائقة مالية ، واستدرجها مغريا اياها يريد بها السوء ، ولكنها حين جاءت إليه ، إرتاع من فكرته الدنيئة فى الرغبة فيها ، وأعطاها المال دون أن يطلب شيئا . وقد خطبها ، ولكنه سرعان ما علم أنها لا تحبه ، وإن كانت تقدره اعترافا بجميله . وقد هام بحب « جروشنكا » وهى إمرأة لعوب غادرة بلا قلب ، يحبها أبوه كذلك . وعلى النقيض منه كان « إيفان » فهو مهذب رقيق الشمائل ، ولكنه شاك ، لا يؤمن بالله ، على أنه يبدو بعد ذلك ذا عقيدة كاملة فى أطواء نفسه ولشبهه فى خلقه بالفتاة « كانيا » كان يتعلق بها ، وتشعر هى بميلها إليه . ولهذا كان يبغض أخاه « ميتيا » الذى هجر هذه الفتاه . ولبخل الوالد وسوء خلقه ، بيت له « سمير دياكوف » ، ويورى بفكرته أمام « إيفان » ، فيدعه يفهم موافقته على ذلك . فيتجرأ ويقتل الأب ويتهم فى قتله « ميتيا » . ويستيقظ ضمير « إيفان » فى محادثة بينه وبين « سمير دياكوف » . ويصاب « إيفان » بنوبة شديدة ويحاول بعدها أن ينقذ « ميتيا » الذى حكم عليه بالاشغال الشاقة ، فلا ينجح . وتقف القصة عند هذا الحد . وقد كان فى نية المؤلف أن يتبعها بقصة أخرى تكشف عن مصير بقية أفراد الأسرة .

« ميتياً » فى حبه ، ثم هو محقور من « إيفان » وهو فى نظر « سمردياكوف » سيد قاس يتخذه خادماً . ووحدة القصة كذلك ظاهرة فى « القلق » الذى يسود هذه القلوب جميعاً ، وهو قلق فكرى . فهى تحليل دقيق للنفس الإنسانية فى نوازعها الخفية . وفيها يشرح المؤلف الأفكار التى تساور كل إنسان ، دون أن يستطيع — صراحة — مواجهتها ، على حين هى تصطرع دائماً فى كل نفس . وفى هذا الصراع يتجلى بؤس الإنسان الذى يدفعه إلى الهاوية . ولكن الإنسان — مهما بدا خبيثاً شريراً — له مع ذلك باطنه الطيب الذى يتراءى فى أشد المواقف يأساً . وفى جميع الأفكار والخواطر يتجلى فى القصة صراع الخير مع الشر ، دائراً حول إيمان بالله أو بمستقبل الإنسانية . وهما ما يبرر قول « دستوفسكى » فى رسالة له يتحدث فيها عن غايته من هذه القصة : « إن المسألة الأساسية التى أتتبعها فى كل أجزاء هذا الكتاب هى تلك التى نؤت بعبئها شعورياً ولا شعورياً طول حياتى ، ألا وهى وجود الله (١) » . وفى هذه القصة يتدخل المؤلف ليصف شخصياته ، ويقدمها ، ويشرح ميولها ، ويمهد لمصائرها .

ومما تقدم يتضح الفرق بين وحدة القصة ووحدة المسرحية . فالثانية خاضعة لزمن العرض ، على حين القصة متحررة من ذلك . والمسرحية لا مجال فيها لتدخل المؤلف بالشرح والتعليق ، إذ مجال الوصف فيها ضيق ، ومدارها على تقديم الحدث فى الزمن الحاضر دائماً . وهى مبنية قبل كل شىء على الحوار ، ويقل فيها حديث المرء لنفسه « مونولوج » ، أو يمحى إمحاء تاماً . ولا يتيسر فيها تعدد الشخصيات على نطاق واسع ، ولا تنويع فى مصائرهم كذلك ، فمجالها محدود دائماً . على النقيض من القصة فى هذا كله .

ولهذا جعل أرسطو الحدث أهم من سواه فى المسرحية ، لأن السعادة والشقاوة للشخصيات مبنيتان فيها على الأحداث التى يعرضها المؤلف بالحوار ليحاكى بها ما يجرى فى الحياة على نهج خاص . وفى هذه الأحداث والأفعال تتكشف صفات الشخصية . ثم إن هذه الأفعال المحكية بطريق الحوار متتابعة واضحة التسلسل ،

---

(١) أنظر : A. Gide : Dostoievsky, p. 128-129
ونحيل القارىء إلى بعض صفحات يعالج فيها المؤلف العقيدة من خلال شخصياته ونظراتهم المختلفة ص ٥٩ ، ٤٨٢ ، ٥١٦ ، ٥٣٤ ، ٥٥٥ إلخ (على حسب الترجمة الفرنسية ، باريس ١٩٤٨) .

لأنها السبيل إلى تطور الشخصيات ، والانتهاء بهم نهاية طبيعية للأحداث ، من سعادة أو شقاوة (١) .

ولكن السعادة أو الشقاوة مجال تصويرهما أوسع فى القصة ، إذ لا يعتمد الكاتب فيها على الحوار وحده ، بل يصور كذلك الشخصيات ، وطريقة نظرتهم إلى الأحداث ، بما له فى القصة من حرية فنية ، كما يصور رأى كل منهم فى سلوك الآخرين ، وصدى الأحداث فى الوعى الاجتماعى . فمن اليسير فى القصة أن ينظر المؤلف إلى الحدث الواحد من زوايا مختلفة ، بإلقاء أضواء نفسية على جوانبه ، فيتعمق فى الكشف عن الأبعاد النفسية ، ويبين مثلا أن الجوانب الهامة فى كل إنسان خبيئة وراء المظاهر والأفعال ، عميقة الجذور ، إذ لا يبدو لنا من كل امرىء إلا كما يبدو من الثلوج العائمة . تظهر رءوسها ، على حين يغوص جانبها الهائل فى أعماق المحيط . ومؤلف القصة لا يقتصر على المطابقة بين الشخصيات ومطالبها وتطويرها بطريق الأفعال ، كما فى المسرحية ، ولهذا لا تعتمد القصة على الأزمة أو العقدة ثم الحل وحدها ، كما رأى أرسطو فى المسرحية ، بل على التعمق فى الكشف عن جوانب الموقف من خلال الشخصيات ، وبوساطة الحديث عنهم وتقديمهم . فيخلق المؤلف لهم ما يشبه محكمة من هذه الأقوال ومن التحليل النفسى .

ووحدة المسرحية تتجلى فى وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام ، ووحدة القصة تتضح فى فصولها المتنوعة . وقد تظهر وحدة القصة فى ترتيب أحداثها كذلك ، ووضوح هذا الترتيب ، فتشبه المسرحية من هذه الناحية ، كما فى كثير من القصص المعروفة ، ولكنها قد لا تظهر أحياناً للقارىء إلا حين يشرف عليها — من أعلى — فى نهاية القصة ، فيتبين له آنذاك أن هذه الوحدة مرتبطة كل الارتباط بالحقائق والحوادث السابقة ، وأن كل الأحداث والكلمات بعيدة عن الفضول ، ولها معانيها الخاصة المتعاونة على بلوغ الهدف العام للقصة والمشتركة فى بنيتها العضوية ، فيرى فى النهاية أن القصة لم تكن متصلة الحلقات فحسب ، بل إنها كانت كلا لم يتجزأ ، دائراً حول الفكرة الهامة التى ما زال المؤلف يتعهدها وينميها ، ويتحرك بها حتى غايتها . إذن ، قد تغيب عن نظر القارىء وحدة القصة أثناء قراءته لها . أنا يفقد

(١) سبق أن شرحنا نظريات أرسطو فى المأساة وبينا قيمتها ص ٥٥ — ٥٧ من هذا الكتاب .

الطائر ظله حين يحلق فى الجو ، ولكن الظل موجود ، يعثر عليه الطائر فى نهاية شوطه ، وكذلك وحدة القصة (١) . فالقصة — كالحياة معقدة ، متعددة الجوانب ، ممتدة ، خفية المعالم . وقصد المؤلف فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح أقل من قصده إلى عرض مناظر وتحليل شخصيات ترمى إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان فى موقف خاص ، وما يحيط به من بؤس ، وما يتوعده من أخطار ، وما يمكن أن يواجه هذه الأخطار به ، بما لديه من وسائل ، وبما منح من إرادة . ويتكشف هذا كله عن فكرة كبيرة ، هى بيان موقف إنسانى يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى (٢) . وهذا هو الاتجاه الأحدث للقصة ، وفى ضوئه نذكر ، فى إيجاز ، مسلك القاص فى قصته ، وتصرفه فيما يحكى من أحداث ، وكيف يتدخل فنيا فى عرضها .

٢ — والحق أن عرض القصة له طرق كثيرة يصعب تحديدها ، إذ أن حرية المؤلف فى هذا الجنس الأدبى لا تحدها القواعد كل التحديد . وعبقريته هى التى تعينه على الإفادة من الطريقة التى يختارها ، أو على الانتفاع بكثير من الطرق ، يزاوج بينها فى قصته . فقد يبدأ المؤلف قصته من أول حوادثها ، فيصف نشأة أبطاله ، وميلاد علاقاتهم بعضهم ببعض . ويتبع فى ذلك منهجاً زمنياً فى عرض الأحداث ، كما فى قصة « مدام بوفارى » لفلوبير مثلا ، ، وقصة « الإخوة كارامازوف » السالفة الذكر .

وقد تبدأ القصة بنهايتها ، وكثيراً ما يقع ذلك فى القصص « البوليسية » ، فتبدأ بوقوع الجريمة ، لتمييز خيوطها ، والرجوع إلى كشف الغامض منها . وقد يبدأ المؤلف من فترة خاصة من حياة الشخصية الرئيسية . فى منظر صامت ، يعتمد على الوصف اعتماداً كبيراً ، ثم يقف ليرجع إلى الوراء سنين كثيرة ، يشرح بهذا الرجوع المنظر الذى قدمه أولا . وهذه الوسيلة غالبة فى قصص « بلزاك » (٣) .

---

(١) أنظر :
E. M. Forster : Aspects of The Novel, p. 81-86, 154-155

(٢) أنظر :
Claude-Edmonde Magny : L'Age du Roman Américain, p. 91-92, 96-97

(٣) أنظر :
J. Subeville : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, p. 432-433.

وكذا :
H. Bonnet : Roman et Poésie ... , p. 45-46.

ثم قد يدع الكاتب بطل القصة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ، ليخلق الشعور بالألفة والثقة ، ولكن على الكاتب أن يحتاط فى السرد حينئذ ، فيبرر الحكاية بما يحيط بها من مجال ، لتكون مقنعة من الناحية الفنية .

وقد يعرض الكاتب قصته بطريق الرسائل ، كما فى « آلام فرتر » لجوته ، أو مذكرات يومية ، كما فى قصة « الغثيان » لسارتر . والطريقتان الأخيرتان فى حاجة إلى مواهب قصصية عظيمة كى تحسن الإفادة منهما .

والكاتب فى طريقة عرض شخصياته أن يصورهم من خلال حركتهم ومواقفهم ، فى حديثهم بعضهم مع بعض ، فى الحوار ، أو فى حديث كل منهم لنفسه . والحوار مشترك بين القصة والمسرحية ، وإن كانت المسرحية لا تعتمد على سواه ، وللقاص أن يتوسع فى الأحاديث النفسية لشخصياته ، ليصور بها وعيهم الباطنى ، وليس للكاتب المسرحى أن يستخدم هذه الوسيلة إلا فى أضيق الحدود . والقصة فى الحالتين السابقتين ذات طابع مسرحى ، لأن أبطالها يصورون أنفسهم فى حركتهم ، وهم فى كلتا الحالتين يرتسمون أمامنا وهم يفعلون ، وبهم تكتسب القصة طابعاً « درامياً » ، نبه إلى قيمته أرسطو فى الملحمة من قبل ، فمدح « هوميروس » من أجله (١) .

ولكن القصة لابد لها من عنصر قصصى فى الحكاية ، ثم فى وصف المجال الذى تتحرك فيه الشخصيات ، وفى تفسير بعض ما يقومون به من أفعال . وقد يعتمد المؤلف فى بعض ذلك على التقدم الدرامى السابق ، ولكنه يستقل بالحديث عنه فى خارج هذا التقدم . ومنذ الواقعيين والطبيعيين أصبح المؤلف يقوم بهذا الوصف والتفسير ، دون أن يظهر ظهوراً مباشراً . فعليه أن يذكر هذه الحقائق والتأويلات من غير طابع وجدانى . وبحيث تظهر كأنها صادرة عن قاص محايد مصاحب للشخصيات الأخرى ، فلا يتحمس ولا يغضب ولا يثور على الحقائق . نعم قد تتطابق آراء المؤلف مع شخصية من الشخصيات التى خلقها ، ولكن دون أن يظهر ظهوراً مباشراً . فعليه أن يبرر هذه الآراء بالأحوال والدوافع والموقف عامة ، بحيث تبدو موضوعية محضة .

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١١٨ — ١٢٠ .

وواضح فى قصص كبار الكتاب أن لكل شخصية آراءها الاجتماعية والفلسفية والعاطفية التى يكشف عنها سلوكها وحديثها فى القصة ، ولكن الكاتب بعد ذلك له آراؤه هو التى تتراءى من وراء الشخصيات جميعاً ، وهى موضوع القصة وهدفها .

ومن العيب فى القصص الحديث أن يتدخل المؤلف تدخلا سافراً بالشرح أو التعليل ، مستقلا فى ذلك عن الحوار والحديث النفسى . فينبغى أن يكون تدخله مستوراً ، وفى أضيق الحدود : كأن يقصد فى تدخله إلى الغوص فى أعماق شخصية (١) أو الكشف عن الوعى الباطنى لبطل من أبطاله ، فى إجمال يملأ به فجوة يريد الكاتب أن يمر بها دون (٢) تفصيل .

وقد عيب على الرومانتيكيين مثل « ولترسكوت » و « ألكسندر دوماس الأب » . ثم عيب على « بلزاك » نفسه — فى بعض مواضع من قصصه — مثل هذا التدخل بالشرح والتفسير ، رغبة من هؤلاء جميعاً فى مساعدة القارىء على هضم ما يقرأ (٣) .

---

(١) مثلا يتدخل « دستوفسكى » ليبين ازدواج الطيبة والشر ، وبؤس الخبثاء فى موقفهم الإنسانى ، فيتحدث عن حال « فيدور » بعد موت امرأته ، وكانت قد هربت منه : « يقال إنه أخذ يعدو فى الشارع باسطا أكفه إلى السماء فى نشوة صائحا : « ياإلهى ، قد نجيت عبدك » وآخرون يقولون إنه كان ينتحب كالطفل ، فيثير ألم الاشفاق فى نفوس من يرونه على الرغم مما كان يوحى به مظهره عادة من اشمئزاز (حتى هنا يروى الكاتب ما حدث على لسان قاص محايد) ؛ ثم يقول : « ويمكن أن تكون كلتا الروايتين صحيحة وأنه كان فى نشوة بتحرره ، وفى الوقت ذاته كان يبكى التى حرزته » (هنا يجمع بين شعورين ، وهذا ازدواج حبيب إلى نفسى « دستوفسكى ») ، ثم يضيف مفلسفاً الفكرة : وغالبا ما يكون الناس ، حتى الخبثاء منهم ، أسلم طوية وأكثر سذاجة مما نظن . على أننا كذلك » . أنظر : « الإخوة كارامازوف » التى سبق ذكرها ص ١٥ من الترجمة الفرنسية .

(٢) مثلا كان « مارسيل » بروست يعجب بفلوبير ، فى تصويره لفجوة فى حياة « فردريك » بطل قصة « التربية العاطفية » حين يقول فلوبير عن بطله : « فلوبير » أراد أن يستعرض سريعاً ، كأنه يعرض فى دار خياله ، صفحات خالية ودوار المناظر الطبيعية والأطلال ، ومرارة قطع العلاقات الموصولة ... ، اذ أن « فلوبير » أراد أن يستعرض سريعا ، كأنه فى دار خياله ، صفحات خالية من حياة بطله ، سنين عجافا ، وزمنا ميتا ، لم يحمل شيئا يستحق التفصيل . الم يجر فى أثنائها سوى انفصام حلقات العمر . أنظر :
C. E. Magny, op. cit., p. 72.

(٣) أنظر أمثلة لهذه الظاهرة فى أدب الرومانتيكيين عامة فيما ذكرنا لهم من قصص ذات نزعة خطابية فى الحلم بتغيير النظم السائدة ص ٤٧٨ — ٤٨٠ من هذا الكتاب ، وكان « دستوفسكى » أبرع من هذه الناحية حين صور أمل الإنسان فى مستقبل إنسانى يسوده الإخاء ويمحى منه الشقاء ، من خلال حلم رآه « ميتيا » وهو بسبيل توقيع دعوى اتهامه ظلما بقتل أبيه ، لولا ضيق المقام هنا لسقنا النص كاملا من ص ٤٤٣ — ٤٤٤ من « الإخوة كارامازوف » الطبعة السابقة الذكر

وأصبحت القصة الحديثة تتطلب من القارىء جهداً كبيراً للكشف عن هدف المؤلف من وراء الأحداث والشخصيات ، فمثلا « جيمس جويس » من الإنجليز ، فى اعتماده على الكشف عن الوعى الباطنى من خلال الحديث النفسى لشخصياته ، و « دوس باسوس » من الأمريكيين ، فى حذفه كثيراً من الأحداث الهامة ، تاركاً للقارىء استنتاجها ، والنفوذ إلى أهدافه من وراء إضمارها على هذا النحو ، و « بروست » فى رجوعه الزمنى واعتماده على تداعى المعانى فى ذاكرة شخصياته ، وفى منعرجاته القصصية ، ثم « أندريه جيد » فى نظرته إلى الحقيقة الواحدة من وجهات مختلفة من خلال شخصياته ، وكذلك الوجوديون عامة ، فى تصويرهم للموقف القصصى ذا شعب كثيرة تبين عنها فلسفة الأشخاص وسلوكهم ، كل هؤلاء يتطلبون من القارىء الحديث مشاركة فى خلق قصصهم الفنى ، ويأبون أن يقدموا له طعاماً ممضوغاً ، فيتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر فى اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدى فيها بنفسه

وقد اتبع الأستاذ « نجيب محفوظ » فى قصصه هذا المنهج الفنى . فصور شخصياته بما يكشف عن صراعهم النفسى ، ونظراتهم إلى القيم الاجتماعية ، وتفاعلهم مع أحداث المجتمع ، ومشاركتهم فى توجيه هذه الأحداث ، ولكن فى حيدة تامة . ولا مناص للقارىء من أن يبذل جهداً كبيراً فى الوقوف على ما تزخر به قصص الأستاذ « نجيب محفوظ » من تيارات فكرية ، وجوانب صراع نفسى ، مثلا دور الدين فى حياة بعض الشخصيات ، كشخصية « أحمد عبد الجواد » فى ثلاثيته السابقة الذكر . حين يصبح الدين عادة تطغى عليها العادات والتقاليد الأخرى ، وكذا آثار التقاء الحضارتين الغربية بالشرقية فى مطلع القرن الحالى فى مصر ، وما تمخضت عنه من زلزلة القيم الاجتماعية القديمة وتطور الفكر الحديث ، ثم التطور الزمنى عن طريق الأحداث ومدى إيجابية الجيل السابق تجاهها ، ومدى ما يقترحه المؤلف — من وراء ذلك كله — على أبناء الجيل المعاصر ..

وقد توسع كتاب القصة فى الحديث فهم معنى الموضوعية . فلم يعد معناها مقصوراً على وقوف الكاتب موقف الحيدة من الحقائق التى يعرضها ، كما كان ذلك لدى الواقعيين والطبيعيين منذ « بلزاك » و « زولا » ، بل صار معناها أن يصور الكاتب الموقف من نواح مختلفة ، من خلال شخصيات فى أوضاع متباينة ، ينظر

كل منهم إلى الموقف من جانب من جوانبه على نحو ما يقول « أندريه جيد » فى المذكرات اليومية لقصة « مزيفى النقود » : « أريد ألا يحكى المؤلف أبداً حوادث قصته حكاية مباشرة ، بل يعرضها ، (ويعرضها مرات كثيرة) من زوايا مختلفة ، على لسان الأبطال الذين يمكن أن تؤثر فيهم . وأريد أن تكون حوادث القصة التى يحكيها هؤلاء الأشخاص محورة بعض التحوير ، فإن مما يثير اهتمام القارىء إشراكه فى إقامة المعوج مما يقرأ . وهكذا يجب ألا تتضح قصة « مزيفى النقود » إلا قليلا قليلا من خلال أحاديث تصور فى الوقت نفسه شخصيات القصة (١) » .

وفى النص السابق يتمثل الاتجاه الأحدث فى فن القصة ، وهو يفوق مجرد موضوعية الكاتب التى كانت وحدها سائدة منذ الواقعيين والطبيعيين . وكلا الاتجاهين حديث ، وإن كان الأول أحدث من الثانى . ونفصل القول فيما الآن بعض التفصيل ممثلين لكل اتجاه منهما .

ذلك أن الاتجاه الأول — الذى كان وحده سائداً حتى الربع الأول من هذا القرن— يتمثل فى التحليل النفسى للشخصيات ، عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها ، وبصدى كل حدث فى أعماقها ، وتغير هذا الصدى بتغير الحالات . وفى هذا التفسير الموضوعى يرمى الكاتب إلى استبطان الوعى الداخلى لشخصياته ، فالأحداث لا قيمة لها إلا فى كشفها عن هذا الوعى . وهم الكاتب فى هذه الحالة منصرف — بخاصة — إلى الكشف عن أحد الأبعاد النفسية ، وهو العمق وقد يلجأ إلى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسى للشخصية Le monologue intérieur — ويكفى أن نضرب هنا مثلا لذلك بقصة « بوليسس » السابقة الذكر (٢) . وقد يأخذ الكاتب من نفس الشخصية قطاعات مختلفة فى أزمان مختلفة ليبين سطحية العاطفة أو عمقها ، معتمداً على تداعى المعانى فى الزمن ، ومقارنة المرء بنفسه فى مختلف الفترات . وخير من يمثل هذا الاتجاه « مارسيل بروست » فى قصصه التى جعل عنوانها جميعاً : « فى البحث عن الزمن المفقود (٣) » . وفيها تتخذ الأحداث وأمور الحياة اليومية سبباً للكشف عن أدق خفايا

---

(١) أنظر :

Le Gide : Journal des Faux Monnayeurs, p. 33-34 ; of, 50 Années. op. cit. p. 51-58.

(٢) أنظر هذا الكتاب ٣٨٨ — ٣٨٧ وهامشها .

(٣) A la Recherche du Temps perdu

النفس فى حالاتها المختلفة . مثلا فى إحدى هذه القصص : « السجينة » la Prisonnière (١٩٢٣) — يزيد حب البطل لصديقه « البرتين » بمقدار ما يساوره من شكوك الغيرة ، ويقل الحب كلما انقطعت هذه الشكوك فاطمأن من جانبها ، حتى إذا هربت فى القصة التالية : « اختفاء البرتين » [Albertine Disparue] (١٩٢٥) يعانى ألم فراقها ، ويعلم أن أثر الغيرة فى غيبة الحبيبة غير أثرها حين الظفر بها . ثم يعقب هذه الجذوة خمود الذكريات قليلا قليلا ، ثم الذكرى الوادعة التى تسبق النسيان . وذلك أن تيار الزمن يغير الإنسان ، فلا يبقى أبداً هو هو . وما أشبه هذا التيار بمجرى النهر « لا يغمس الإنسان فيه يده مرتين أبداً » . و « مارسيل بروست » يصف — وصفا يقرب من « التشريح » — هذه المستويات النفسية للعاطفة التى تتعدد مظاهرها تعدداً متناقضاً فى حالاتها المختلفة ، لأنها ترجع إلى قطاعات نفسية مختلفة العمق فى علاقتها بالبيئة الاجتماعية وأحداثها التى لا يغفل الكاتب تصويرها الدقيق وأثرها فى شخصياته ، محتفظاً بموضوعيته إزاء الحقائق ، مما جعل « مارسيل بروست » يقارن — فى إحدى رسائله — دوره فى هذه القصص بدور « أينشتين » فى كشفه العلمى (١) .

وأما الاتجاه الثانى — وهو أحدث من الأول — فقد برع فيه كتاب القصة — الأمريكيون أولا ، ثم تأثر بهم الفرنسيون . والحق أن هؤلاء لم يهملوا استيطان الوعى والحديث النفسى للشخصية إهمالا تاما ، فكانوا يلجئون إليهما أحياناً على نحو ما شرحنا فى الاتجاه السابق ، ولكنهم لم يعيروهما كبير اهتمام ، بل أفادوا فنيا — فى الأعم الأغلب من الحالات — بالنزعة السلوكية الفلسفية behaviourism — وهذه النزعة لا تعتد فى الحياة النفسية للإنسان إلا بمـا يمكن أن يلحظه المتأمل فى حركة الشخص من المظاهر والصور الخارجية المحضة فى موضوعية كاملة . وهذه النزعة تلغى كل ما لا يعرف إلا من الشخص نفسه . وهى تفسر الحياة النفسية بمجرد سلسلة من الانعكاسات تتساوى فى الدلالة عليها الكلمات والصيحات والحركات والملامح دون لجوء إلى « الوعى الباطنى » بالتحليل والشرح . وقـد تأثر بهذه النزعة الفلسفية — وهى نزعة استخدمتها « الخيالة » إلى أقصى حدودها — كتاب القصص الأمريكيون ، أمثال (همنجواى) و (فولكنز)

(١) راجع نصوص القصص التى أشرنا إليها ثم
Cl. Ed. Magny, op. cit, p. 84-85.

وكذا :
André Maurois : A la Recherche de Marcel Proust,p. 197-171

و (دوس باسوس) و (داشيل هامت) فهؤلاء لا يعنون بتحليل الآراء والعواطف لشخصياتهم ، بل يتتبعون الوصف الموضوعى للمظهر الخارجى لهذه الشخصيات تاركين للقارىء الاستدلال على السلوك ، فالأفعال والأحداث القوية مصورة دون شرح أو تفسير يضعف من قوتها . وعلى القارىء فى استخلاص مغزاها جهد كبير . لأن فى هـذا « الإضمار » النفسى ، أو « المادية التصويرية » ، تفسر العواطف والانفعالات تفسيراً آلياً فى ظاهره ، ولكنه قوى فى إيحائه متى استخدمه عباقرة القصة . وهؤلاء يقللون من قيمة التحليل النفسى ، لأن الوعى الباطنى لا وجود له فى الأشخاص فى بعض الحالات ، كحالات الجنون والسكر مثلا ، فلا يمكن استبطان الشخصيات فيها . والطريق الأوضح حينئذ هو وصف الصورة الخارجية . ثم إن المرء ، عادة ليست له حياة باطنة عميقة ، بل هو جملة انعكاسات خارجية للموقف ، فالاستغراق فى التحليل النفسى يزيف الشخصية . على أن التصوير الآلى بالانعكاسات — على النحو السابق — تتجلى فيه حقيقة العوامل الاجتماعية والمادية التى تتحكم فى موقف الفرد أكثر مما تتجلى فى الاستبطان الداخلى . فتصوير الموقف هو الذى يعنى به كتاب القصة الحديثة ومن تأثرهم من الأوروبيين ، وخاصة من الوجوديين ، ثم إن الاستبطان الداخلى بالتفسير النفسى يدع كل شىء معللا ومفهوما فى سلوك الشخصية ، على حين يكتسب التصوير المادى — الذى تحدثنا عنه — قوة فى غموض الجوانب الحيوية وتعقيدها ، فيترك مجالا قوياً للإيحاء .

والفن القصصى — فى هذا الاتجاه الأخير — ينحصر فى عرض الصور للأفعال والمشاعر من الخارج ، وفى الاقتصار على عرض الأفعال ، بعضها بعد بعض ، دون شرح أو تأويل ، وفى إضمار كثير من الأحداث الهامة ليستدل القارىء عليها فى السياق ، ثم فى الافتنان فى وصف الظاهرة الفردية الواحدة من جوانب مادية مختلفة . والجهاز التصويرى — فى قصص « مارسيل بروست » السابقة الذكر (١) — يرتكز على محور واحد ، ولكنه يعلو ويهبط ليكشف عن أعماق نفسية مختلفة ، وهو — فى القصص التى نتحدث عنها الآن — فى حركة دائبــة ، يغير محوره ومكانه لينقــل الصور المادية للانفعالات والعواطف كما هى ، وما أشبهه ، إذن ، بجهاز التصوير فى « الخيالة » . وحسبنا أن نذكر أمثلة موجزة نفصل بها ما أجملناه بعض التفصيل .

فى قصة « المفتاح الزجاجى » للكاتب الأمريكى « د . هامت » ، لا يذكر المؤلف أن البطل « ندبو مونت » شعر بأنه جن . بل يصور هذا المعنى ، فيقول : « أخرج

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥١٩ — ٥٢٠ .

زناده فأوراه ونظر إليه . وآنذاك لمع بريق ماكر فى عينيه . وظلتا شاخصتين لا تطرفان.
إنه بريق غير سليم » . وكذلك « دوس باسوس » فى قصته : Manhattan Transfer
يصور أن « ستان » Stan كان سكران بوصفه له وهو يفتح الباب فيدور أمامه القفل
ليمنع المفتاح من الدخول : فإذا هم بأخذ كرسى ، ليجلس عليه ، أخذ الكرسى يطير
ناحية الشباك . ثم يرى الشارع يتسلق الجو عمودياً . . . وفى نفس القصة يتبع الكاتب
طريقة الإضمار القصصى الذى تحدثنا عنه . فنرى — مثلا — البطلة « إلن » Ellen
تفضى إلى « جيمى هرف » Jimmy Herf (الذى وقع فى هواها منذ زمن) بأن فى
أحشائها جنيناً حملت به من « ستان » . ثم نجدها بعد ذلك على سفينة مع زوجها « جيمى »
قاصدة إلى فرنسا ، وهى تنتظر من ثمرات هذا الزوج ولداً . وفيما بين المنظرين لا يشرح
لنا الكاتب شيئاً من أمرها إلا فى منظر قصير لا يذكر فيه إسمها ، خلاصته أن فتاة ذهبت
إلى الطبيب تطلب إجهاضها لأن الضرورة تقتضى هذا الإجهاض ، ليفهم القارىء أن
الفتاة هى (إلز) وقد اعتقد الكاتب بأن التحليل النفسى لموقفها فضول يمكن للقارىء
أن يقع عليه بذكائه ، وأنه يرجع إلى أسباب اجتماعية أكثر منها نفسية : (ضرورة عملها ،
وحاجتها إلى الحماية فى المجتمع بالزواج ، ووجوب الحرص على كرامتها بوصفها زوجة
ثم كرامة ابنها . . .) ، أما الوعى الباطنى فربما كان لا وجود له فى مثل حالتها . . .

على أن علينا أن ننبه إلى أن الوجوديين — حين تأثروا بهذا الاتجاه فى قصصهم —
لم يكن ذلك عن اقتناع بالنزعة السلوكية وفلسفتها . إذ أن فلسفة الوجوديين تدعو إلى
ما يناقض تلك النزعة . وإنما أرادوا أن يستفيدوا من النزعة السلوكية فى تصوير واقع
الإنسان الأليم ، وأنه — كما هو فى المجتمعات الحديثة — جملة انعكاسات اجتماعية ،
لا يستطيع أن ينعم بوجود كامل ، لأن تقاليد المجتمع ثقيلة على كاهله ينوء بعبئها ؛
وهم فى ذلك ينعون على هذه المجتمعات موقفها من الفرد ، ويكشفون بالتصوير عن
حقيقة موقف الإنسان ، رغبة فى تغييره إلى ما هو خير .

ففى قصة « الغريب » يستخدم الكاتب الفرنسى : « البير كامى » — وهو فى هذا
ذو نزعة وجودية — هذا الفن نفسه : فن التصوير الإضمارى السابق . فهو يختار —
فى عناية بالغة — حوادث يحكيها البطل « ميرسو » Meursault بضمير المتكلم ،
ولكنه يصور فيها سلوكه تصويراً خارجياً ، ليكشف لنا تصويره عن عالم حزين ،
حافل بضروب من الوعى خاوية ، حيث تتعاقب الرغبات والانفعالات والدوافع فى

سرعة لا يستطيع المرء معها أن يحدد أسباب ظهورها واختفائها . والبطل نفسه موطن هذه الأعراض والعواطف ، يعانيها ويتعرض لها ، أكثر مما ينتهجها ، ولا يعرف عنها فى نفسه أكثر مما يعرفه الآخرون من سلوكه . فهو غريب عن نفسه ، لا يرى منها إلا ما يراه الآخرون (١) . وبهذا الفن يصور « إلبير كامى » — من خلال بطله — مأساة الوعى الفردى فى العالم : وعى خاو فى عالم أحمق يعوزه الرشد . وهذه قضية فلسفية حبيبة إلى ذلك الكاتب ولم يكن ليستطيع تصويرها بأبلغ من هذه الطريقة الفنية .

وفى النوع الأخير من القصص لا توزع الأضواء على الصور توزيعاً موحداً متعادلا ، بل يختار الكاتب الجوانب الموحية ، ويلقى عليها أضواء مختلفة ، ما بين ضعيفة وقوية ، ليترك الجوانب الأخرى تغوص فى الظلام ، كى ينفذ القارىء بفطنته إلى الجوانب المطموسه ، مستدلا عليها من الجوانب المضاءه . وبهـذا الاختيار والإيحاء تكتسب الأحداث والشخصيات المنوعة معانيها المقصودة ، وتتوحد فيما تهدف إليه ، جميعاً ، مع قصد الكاتب فى قصته ، فيضفى هذا التنوع على وحدة القصة قوة ووضوحاً .

وقـد سبق أن ذكرنا أن وحدة القصة قد تكون واضحة فى التصميم المنطقى المتسلسل الرتيب ، وفى هذه الحالة تقرب من التصميم المسرحى . وذكرنا كذلك أن القصة تنفرد بمرونة وحدتها التى تهدف إليها من وراء تعدد الشخصيات ، وتعقد الحوادث تعقداً تزداد به حيويتها ، وقد تخفى به الوحدة فى بادىء الأمر ، ولكنها لا تلبث أن تتضح فى النهاية (١) . وهذه الخاصة من خصائص وحدة القصة تتصل — بالتصميم والتصوير .

ومما يتصل بهـذه الناحية الفنية كذلك ما يسمى الإيقاع . وهو مرتبط بحركة

---

(١) مثلا يصور لنا الكاتب موقف البطل إزاء موت أمه شعوراً خارجيا بأعمال ليس لها كبير معنى إلا فى دلالتها على الآلية الاجتماعية ، فيصور بقاءه طول الليل قريبا من الجثة ، وسيره فى الجنازة ... وحين قتل البطل عربيا البندقية » حين لمست باطنها الثقيل . وفى الدورى المكبوت المصم فى وقت معا ، يصور هذا القتل تصويراً انعكاسياً آليا فيقول على لسان البطل : « وأطاع زناد بدأ كل شىء ... وحين أطلقت أربع رصاصات أخرى على جسم خامد غاصت ولم تظهر ، فكانت بمثابة أربع ضربات قصيرة قرعت بها باب الشقاء ... » . وهو مثلا حين اشتهى « ماريا » لا يقول إنه رغب فيها ، ولكن يقول : « كانت ترتدى ثوبا ذا خطوط حمراء وبيضاء ، وتلبس حذاء أنيقا من جلد ... » .

أنظر — فيما عدا نصوص القصص المشار إليها — هدين المرجعين :

G. E. Magny, op. cit. Chap. II-IV

وكذا : — 50 Années de Découvertes, op. cit. p. 48-70

الأحداث وتطور الشخصيات ، وتصوير الجوانب النفسية . وينوع القاص فى قصته بين السرعة فى الحركة والبطء . فإذا رجع إلى الوراء فى الزمن ليبعث فنيا ما من شأنه أن يجلو الموقف . فعليه أن يكون سريعاً ، حتى لا يقف الحدث طويلا . وكذا إذا نظر إلى نفس الحدث من جانب آخر على لسان شخصية أخرى فى قصته . ويكون فى ذلك كله أسرع نسبيا من تطويره للشخصيات ؛ لأن هذا التطوير يتطلب التبرير ، فيكون الحديث فيه أبطأ . ويكون كذلك أسرع فى تصوير انعكاس الأحداث فى الوعى الاجتماعى العام ، وفى تصوير المجال أو صدى الأحداث لدى غير أبطاله . ويمكن أن يقال كذلك إن سرعته فى انحدار الحوادث إلى الحل أبين نسبيا من حركة القصة فى صعودها نحو التأزم . وتظهر حركة القصة من خلال ذلك كله فى تموجات مختلفة — متنوعة . ولكن يتألف من مجموعها ما يشبه « السمفونية » فى تأليف حركتها وألحانها ، وفى انسيابها جميعاً إلى هدف . وينبغى أن يتبع السرعة والبطء تنويع فى الأسلوب ، بقصر الجمل وطولها ، وبسط الصورة أو الاقتصار على لمحات منها ، ومن الاعتماد على موسيقى الجمل التى تتلاءم وإيقاع الحوادث . ومرد الأمر فى هذا كله إلى عبقرية القاص ومقدرته على الإفادة من تجاربه الأدبية ، ليصل إلى تصوير ما يريد . وليست لهذا الجانب قواعد محددة . وهو أمر يمس الصياغة الفنية للمضمون ، ثم الأسلوب فى وقت معاً (٢)

٣ — ولتصوير أحداث القصة وتطوير شخصياتها صلة وثيقة بما يسمى : المجال ، أو البيئة ، أو الجو العام ، إذ ليست الحكاية معزولة من مجالها الطبيعى والاجتماعى . ولا وجود كذلك فى المجتمع لأفراد معزولين . وإنما يستلزم تصوير موقفهم — موضوعياً — أن ينظر إليهم مرتبطين أشد رباط بمجتمع خاص فى فترة معينة وبيئة طبيعية خاصة ، وإلا جاءت القصة متكلفة ، وفقدت ما يبررها ، وإلا كان موقف القاص — إذن — كموقف دارس التشريح ، حين يعزل الحيوان الذى يشرحه فى معمله ، بعيداً عن بيئته وجنسه (٣) .

ومجال الأحداث هو المبرر للقيم الاجتماعية والحيوية التى تتحرك فيها الشخصيات ،

---

(١) راجع ص ٥٧٨ — ٥٨٠ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : E. M. Forster : Aspcets of the Novel, p. 151-155

وكذا : H. Bonnet : Roman et Poésie, p. 44-47. 155-157

(٣) أنظر :

Francois Mouriac : Le Romancier et ses Personnages. p. 119

وكل عصر فى كل بلد له حالاته التى تساعد على تنمية نوع خاص من القيم ، أو تؤدى إلى القضاء عليها وإقامة قيم أخرى .

وفى ربط صراع الشخصيات بالمجال على نحو مقنع أساس كمال التجربة ، والتعمق فى جُذور الوعى العام للفترة التى تكتب فيها القصة .

ومنذ الرومانتيكيين أضحى الطابع الموضعى — أو المجال العام لأحداث الشخصيات — جزءاً جوهرياً من القصة والمسرحية على سواء . ويتسع المجال لتصوير هذا الطابع فى القصة أكثر مما يتسع فى المسرحية . وقد تبرز البيئة فى القصة ، وتنبض بحياة لا تقل فى مغالمها عن الشخصيات التى تتحرك فيها . وكثيراً ما تضعف القصة إذا انعزلت فيها العواطف والشخصيات عن معالم الفترة التى كانت مجالا لها ، بما زخرت به من عوامل الصراع الاجتماعى ، أو بما امتازت به من تقاليد ومعالم طبيعية . وكثيراً ما مايحفل الكاتب — فى هذه الحالة — بعاطفة الحب مثلا . مهملا الجوانب النفسية الأخرى ، إلى إهماله فى تصوير خصائص المجتمع ، فتأتى شخصياته ناقصة مبتورة فى معانيها — الإنسانية ، وفى مبررات دوافعها النفسية كذلك .

ومنذ الواقعيين أصبحت الدقة فى هذا الوصف لا محيد عنها ، وصار الكتاب يعنون كل العناية ببعث البيئة الفكرية والاجتماعية والطبيعية للطبقات والشخصيات ، وما يستلزم ذلك من تصوير العصر تصويراً دقيقاً حول شخصيات القصة وأحداثها . وكان « فلوبير » يسافر خاصة للاستقصاء فى الاطلاع قبل أن يؤلف قصصه . وقد أحيا — فى قصصه : « مدام بوفارى » و « التربية العاطفية » و « سلامبو » — كل معالم الفترات التى جعلها مجال أحداثه وأبطاله . ولبس « زولا » ملابس العمال ، وخالطهم فى المناجم قبل أن يؤلف قصته « جرمينال (١) » . وكانت هذه العناية بالغة فى القصص التى تؤرخ ، فى الوقت نفسه ، للعادات والتقاليد فى فترة من الفترات ،كقصص «بلزاك» و« زولا » و« جول رومان » وغيرها من القصص التى سبق أن أشرنا إليها (٢) .

وقد سار على هذا النهج الأستاذ « توفيق الحكيم » فى قصته « عودة الروح » وفيها يصور المؤلف الوعى القومى فى فترة معينة ، هى فترة ثورة مصر عام ١٩١٩ ، ويكشف عن صدى الأحداث فى وعى الشباب لتلك الفترة ، وصراعهم الاجتماعى

(١) راجع ص ٥٨١ — ٥٨٢ وهامشها من هذا الكتاب

(٢) أنظر ص ٤٧٢ — ٤٧٣ — ٥٠٦ — ٥٠٨ وهامشها من هذا الكتاب

تجاهها ، من خلال حب فتى القصة : « محسن » للفتاة « سنية » ، وتنافس آعمامه على حبها معه . ويمحى هذا الحب الذاتى العاطفى فى حب أكبر منه هو حب الوطن ، يلتقى عليه هؤلاء المحبون ، وتنتهى القصة وأبطالها فى السجن على أنهم متفائلون بإشراق المستقبل القريب لهم ، نتيجة جهادهم .

وكذلك سار الأستاذ « نجيب محفوظ » فى قصصه . فمثلا فى ثلاثيته السابقة الذكر ، نرى أحداث قصة : « بين القصرين » تدور فى القاهرة ما بين عام ١٩١٧ و ١٩١٩ فى أسرة برجوازية تمثل نماذج الشخصيات لتلك الفترة من الناحية النفسية والاجتماعية ، ثم نرى من خلال تلك الأسرة حوادث المظاهرات سنة ١٩١٩ . وصداها فى شخصيات الرواية وأثرها فيهم — وفى قصته : « قصر الشوق » ، نرى تصوير مجال الأحداث دقيقاً كذلك فى حيـــاة القاهرة ما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٧ ، فنرى مظاهر التقاء الحضارة العربية بالتقاليد والعقائد ، ممثلة فى شخصية « كمال » واتصاله بالارستقراطيين من أسرة آل شداد الممثلين لمظاهر الحضارة العربية ، ثم تأثر كمال كذلك بنظرية « دارون » فى التطور . وفى الصفحات الأخيرة من الرواية وفاة سعد زغلول ، وفى القصة تصوير لجهوده فى إيقاظ الوعى القومى — وأخيراً فى قصة « السكرية » استعراض عام لمظاهر التقدم الحضارى فى مصر ، وللأحداث الكبرى ما بين ١٩٣٥ و ١٩٤٤ ، من توقيع معاهدة ١٩٣٦ مع إنجلترا ، ثم الحرب العالمية الثانية ، ثم إنذار ٤ من فبراير ١٩٤٢ ، وتفاعل الشخصيات مع تلك الأحداث تأثيراً وتأثراً . والمجال بهذا المعنى يفسر سلوك الشخصيات ، ويضىء جوانبهم النفسية ، ويقنع بالقيم التى يتصرفون فى ضوئها .

على ألا يكون الوصف العام لمجال الأحداث — فى جميع مظاهره السابقة — منعزلا عن الحوادث والشخصيات فى القصة . إذ الغاية منه وصف عالم القصة المكتمل غير المبتور ، بل إن هذا الوصف ، فى دقائقه ، يفسر الحالات واالدوافع النفسية ، ويمهد للتطورات ، ويبرر الأحداث . وهذا هو أقوى مظهر للموضوعية فى القصة (١) ، وله صلة وثيقة بتصوير الأشخاص فيها .

---

(١) أنظر : F. Mauriac, op. cit. p. 102-106

وكذا : H. Bonnet, op. cit. p. 3-37, 158-160

وكذا : Paul Goodman : The Structure of Literature, p. 155-157

(٣)

الأشخـــاص فى القصـــة

الأشخاص فى القصة مدار المعانى الإنسانية ، ومحور الأفكار والآراء العامة . ولهذه المعانى والأفكار المكانة الأولى فى القصة منذ انصرفت إلى دراســة الإنسان وقضاياه ، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوى ، بل ممثلة فى الأشخاص الذين يعيشون فى مجتمع ما ، وإلا كانت مجرد دعاية ، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعى وقيمتها الفنيــة معاً . فلا مناص من أن تحيــا الأفكار فى الأشخاص ، وتحيا بها الأشخاص ، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعى الفردى متفاعلا مع الوعى العام ، فى مظهر من مظاهر التفاعل ، على حسب ما يهدف إليه الكاتب ، فى نظرته إلى هــذه القيم ، وفى أغراضه الإنسانية . ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفنى . وهــذا مظهر الصراع النفسى أو الاجتماعى . يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة ، وقــد يقوم به الشخص ضد نفسه

والأشخاص فى القصة — وفى المسرحية كذلك — مصدرهم الواقع . ولكنهم يختلفون عمن نألفهم أو نراهم عادة ، فى أنهم — فى ضوء العرض الفنى — أوضح جانبا. وسلوكهم معلل فى دوافعه العامة . ونوازعهم مفسرة نوعا من التفسير : قد يكون فيه بعض التعقيد ، ولكنه تعقيد ذو معان إنسانية كذلك . وله أسبابه التى يجلو بها الكاتب هذه المعانى . فشخصيات « دستوفسكى » — مثلا — مزدوجة فى نوازعها ، يتجاور فيها التواضع والكبرياء ، والخبث والطيبة ، والكفر والإيمان ، ولكن هذا الازدواج الحبيب إلى نفس « دستوفسكى » لا يبهرنا ، لأننا نشرف عليه من داخل الشخصيات ، لا من خارجها . وللكاتب من ورائه غاياته الإنسانية فى الكشف عن الأغوار النفسية ، والإيحاء بالاعتدال فى النظرة إلى المجرمين ، وإلقاء التبعة فى إجرامهم على نشأتهم فى أسرهم ، أو على ظلم المجتمع لهم ، ثم الكشف عن سلطان العقيدة كذلك ،

كما رأينا فى قصته السابقة الذكر (١) . ونعتقد دائماً أن الكاتب — لكى يمنح أشخاصه الحياة حق الحياة — عليه ألا يقتصر على تصوير القوى الغريزية الغامضة ، والوعى الفردى المطلق ، وإنما يجوز له ذلك التصوير فى ظل الوعى الإنسانى ، ومنطق المجتمع والبيئة . إذ لا وجود لوعى فردى معزول عن الضمير الإنسانى العام . ومهما يكن الإنسان حيواناً ، فهو « حيوان مدنى » . وحتى حين يشد فيسجن نفسه فى غرائزه ، يجب أن نصورها إلى جانب القيم التى لا بد أن نراها فى ظلالها ، بحيث تكون التجربة كاملة فى تصويرها وفى نتائجها الطبيعية التى يتعرض لها من يشذ عن سلوك الإنسان المدنى ، فيسىء استخدام حريته (٢) .

على أننا لا نريد بالتعليل والتفسير أن يصف القاص الدواعى الدافعة كلها ، وأن يبرر بالفلسفة أو المنطق كل حركات أشخاصه ، وإلا وقع فى مزلق آخر ، وهو أن يصف نفسه فى أشخاصه ويفرض نفسه عليهم ، فتبعد أشخاصه عن الحياة ، وعن الموضوعية التى هى الأساس الفنى الأقوى للقصة والمسرح على سواء (٣) .

وموقف القاص من أشخاصه غير موقف المؤرخ ممن يؤرخ لهم — لا فى اختيار الأحداث وسببيتها ، كما رأينا فى المسرحية عند أرسطو ، فحسب (٤) — ولكن فى طريقة تصويرهم . فالمؤرخ يحكم عادة على أشخاصه — من الخارج بمجموعة من الأحداث فى بيئة ذات عادات ونظم خاصة . وتتوارى أشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد ، فيفقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان ، على حين يعنى الكاتب — القصصى والمسرحى — باستبطان وعى شخصياته . فكل شىء فيهم — إن لم يكن مشروحاً — فهو على الأقل قابل للشرح . ويشعرنا الكاتب أنه خالقهم ، فهو يعرف جوانبهم . ولكنه — مع ذلك يجعلهم يسيرون — فى منطق الأحداث النفسى والاجتماعى —

---

(١) أنظر ص ٥٤٥ ، ٥٤٦ — ٥٤٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : E. G. Plékanov : L'Art et La Vie Sociale, p. 291-293

وكذا : F. Moriac : Le Raman, p. 65-71

(٣) المرجع السابق ، الموضع نفسه .

(٤) راجع ص ٥٧ — ٥٨ من هذا الكتاب .

سيراً حياً مبرراً ، لا غرض فيه ولا تحكم ، يحتفظون فيه بإمكانياتهم . فكل شيء فيهم متوقع ، مفاجيء ، تشف ذات نفوسهم عنه ، وتشرحه . فالقصة « أصدق فى تصويرها للمعانى الإنسانية من التاريخ » . ولهذا كانت المذكرات اليومية الحقيقية الدقيقة فى واقعيتها أقرب إلى التاريخ منها إلى القصة فى معناها الفنى (١) .

والكاتب يخلق أشخاصه ، مستوحياً فى خلقهم الواقع ، مستعينا بالتجارب التى عاناها هو أو لحظها . وهو يعرف كل شيء عنهم ، ولكنه لا يفضى بكل شيء . فلا يصح أن يذكر تفصيلات الحياة اليومية إذا كانت لا تمت بصلة إلى فكرة القصة ، ولا تدل على الحال النفسية لأشخاصه ، أو على العادات والتقاليد ذات السلطان فى المجتمع ، وذلك كالتفصيلات التى تمت بصلة إلى مجرد طعام أو شراب أم نوم أو مرض لم يكن له أثر فى تطوير القصة ، وما إلى ذلك من أمور الحياة التافهة التى تشغل عادة جزءاً كبيراً من واقع حياة الفرد . وإنما يعنى الكاتب بما يخص الصلات الإنسانية والنوازع النفسية ، وفى هذا لا تكون الشخصيات صورة طبق الأصل من الواقع ، بل يبعد بها الفن والخيال عن الواقع بقدر ما يهدف الفن إلى تصوير المعانى الإنسانية ، لا المادية المجردة فى ماديتها لذاتها (٢) . فالقصة — والمسرحية كذلك — بمثابة « لوحات تشريح خلقى اجتماعى » ، وفيها ينقل المؤلف الواقع إلى عالم الفن ، وأسلوب الفن فى الواقع لا يحتل الشرح والكلام من حياة الأشخاص المكان الذى يحتلانه فى القصة والمسرحية ، حتى فى أقسى مآزق الحيـــاة . وإنما يقوم الكاتب بتسجيل التجارب الإنسانية بحقائق إنسانية عن طريق الإيحاء .

وهـــذا الإيحاء هو المعنى « الشعرى » الذى تظهر فيه ذاتية الكاتب ، وهو ما عناه « مورياك » حين دعا « الكتاب » إلى الرجوع عن اتباع حقيقة الواقع فى حرفيته فى

---

(١) أنظر : Alain : Propos de littérature, p. 169-170

وكذا : E. M. Forster : aspects of the Novel, p. 44-54, 60-51

والعبارة بنصها فى المرجع الأخير ، قارنها بعبارة أرسطو فيما يخص المسرحية ص ٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) مرجع « فورستر » السابق ص ٤٦ — ٥٤ .

المسرح والقصة على سواء (١) . وهو يقوم بدعوته فى وجه النزعة « السلوكية » التى سبق أن تحدثنا عن أثرها فى القصة والخيالة ، ولكن هذه النزعة أيضاً تدع مجالا فسيحاً للكاتب فى الاختيار والإيحاء كما سبق أن شرحنا ، على أنها تتطلب مهارة فى الاختيار والعرض لا تتوافر إلا لكبار الكتاب (٢) .

هذا ، والأشخاص — فى القصص بعامة — نوعان : ذوو المستوى الواحد ، ثم الشخصيات النامية .

والشخصية ذات المستوى الواحد هى الشخصية البسيطة فى صراعها ، غير المعقدة ، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة ، وتظل سائدة بها من مبدأ القصة حتى نهايتها ، ويعوزها عنصر المفاجأة ، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى . وشخصية « الفارس » و « الراعى » فى قصص الفروسة والرعاة من هذا النوع (٣) . وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويراً وأضعف فناً ، لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط ، لا تكشف به كثيراً عن الأعماق النفسية والنواحى الاجتماعية . ويمثل لذلك فى أدبنا ببعض شخصيات قصة : « عودة الروح » ، للأستاذ توفيق الحكيم . وللكاتب أن يصور بعض شخصياته كذلك إذا كانت لا تقوم بدور رئيسى فى القصة ، كالسيد رضوان الحسينى والشيخ درويش فى قصة « زقاق المدق » للأستاذ نجيب محفوظ مثلا (٤) . وقد يجوز تصوير الشخصيات ذات المستوى الواحد إذا كانت هزلية .

فإذا قدم الكاتب الشخصية ذات العاطفة الواحدة فى حالة استغراق . فإنها تتعقد فى عاطفتها ، وتنمو داخلياً ، وترتبط بصراع مع المجتمع تصير به من الشخصيات النامية (٥) . وذلك كشخصية « دون كيخوته » فى القصة التى تحمل إسمه (٦) .

---

(١) راجع : François Mauriac. : Romancier et ses Personnages

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٢٣ — ٥٢٤ .

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٤٦٥ — ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٥٠٠ .

(٤) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٩٩ — الأستاذين : محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : فى الثقافة المصرية ص ١٦٩ — ١٧٠ .

(٥) أنظر : E. M. Forster : Aspects of the Novel, p. 70

(٦) راجع ص ٤٦٨ — ٤٦٩ من هذا الكتاب . ومن الشخصيات ذات المستوى الواحد دراسة النماذج البشرية العامة لعصر أو بيئة إذا لم يتعمق الكاتب فى تصويرها على نحو ما شرحنا ص ٥٠٧ — ٥٦١ من هذا الكتاب .

والصراع هنا أعمق فى البعد النفسى وإن صور جانباً واحداً من جوانب الشخصية ـ ونقصد بالصراع نوع التفاعل أو التجارب مع الأحداث أو الأشخاص الآخرين .

أما الشخصيات النامية فهى التى تتطور وتنمو قليلا قليلا ، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع ، فتتكشف للقارىء كلما تقدمت فى القصة ، وتفجؤه بمـا تغنى به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة . ويقدمها القاص على نحو مقنع فنياً ، فلا يعزو إليها من الصفات إلا ما يبرر موقفها تبريراً موضوعياً فى محيط القيم التى تتفاعل معها ، وهى خاصة القصة الحديثة التى تنير جوانب الوعى الفرد فى ظل الوعى الإنسانى ، وذلك مثل شخصيات « دستوفسكى » فى قصصه ، وشخصية « مدام بوفارى » فى قصة « مدام بوفارى » لفلوبير — وعباس الحلو فى « زقاق المدق » ، وأحمد عاكف فى « خان الخليلى » ، وحسنين فى قصة : « بداية ونهاية » للأستاذ نجيب محفوظ ، وشخصية أحمد عبد الجواد وابنه كمال . وحفيديه أحمد وعبد المنعم ، فى ثلاثية الأستاذ نجيب محفوظ السابقة الذكر .

وللكتاب فى تصوير الشخصيات النامية طريقتان :

أولاهما : أن يكون الشخص فى القصة متكافئاً مع نفسه ، أى منطقياً فى صفاته ، بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف ، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم ، فتكون مهمة القاص أن يوضح ما هو مختلط مضطرب فى المخلوق الإنسانى ، ويوازن اتجاهات قواه ، وينظمها . فالشخصيات تتطور فى القصة ، وقد تغير أفكارها ومسلكها بتقدم الأحداث ، ولكنها تظل واضحة الجوانب موضوعياً بمجرى الأحداث الفنية ، مفسرة فى ضوء طبيعتها ودوافعها وصراعها ، فيسهل الحكم على هذه الشخصيات ، ويقربهم القاص إلى الإدراك . وفى هذا الاتجاه سار أكثر الكتاب منذ الواقعيين . وعلى رأسهم « بلزاك » (١) .

والطريقة الثانية يحرص فيها الكاتب على ألا يكون الشخص منطقياً مع نفسه فى سلوكه ، وقد سنها « دستوفسكى » لمن تأثروا به من كتاب القصة فى أوروبا . وفى شخصياته يبلغ التصوير النفسى أقصى درجات التعقيد ، بحيث يتعذر الحكم على

(١) وهو نظير مبدأ « الثبات » أو « التكافؤ » فى المسرحية كما أقره أرسطو ، أنظر ص ٦٦ من هذا الكتاب .

أشخاصه باخضاع دوافعهم النفسية لمنطق معين . إذ يتجاوز فيهم — فى أن واحد — ما هو جليل سام ، وما هو دنىء حقير ، وتقترن العواطف المتضادة ، فيستحيل تمييز خيوطها المتشابكة . ويصور « دستوفسكى » فيهم هذه الحقائق النفسية دون أن يحكم عليها أو يعلل لها منطقياً . وبهذا يجلو فيهم أعمق الأغوار النفسية التى تحير من يشهدها (١) . وقد رأينا مثالا من هذا الازدواج فى بعض شخصيات « دستوفسكى » فيما سبق (٢) . ونكتفى هنا بمثالين آخرين لابد لفهم قرائنهما الرجوع إلى نصوص القصص نفسها : عندما صرح « إيفان » بأن « كاترين إيفانوفنا » تروقه ، كان يكذب على نفسه . فقد كان يحبها حباً جنونياً فى نفس الوقت الذى كان يبغضها فيه أحياناً إلى درجة هو فيها حقيق بأن يقتلها (٣) . . . » ، وفجأة اعتقد « راسكولنيكوف » أنه اكتشف أنه يبغض « سونيا » : وقد دهش حتى أدركه الرعب من مثل هـــذا الاكتشاف الغريب ، وسرعان ما رفع رأسه يتأمل فى وجه الفتاة ، فاختفى الحقد من قلبه على الأثر ، فلم يكن حقداً ، إنه قد انخدع فى طبيعة العاطفة التى كان يعانيها » (٤) . وفى هذه المواطن تتجلى الكهوف المظلمة الواقعية من النفس الإنسانية .

وقد أثرت طريقة « دستوفسكى » هذه فى الاتجاه الحديث للقصة المعاصرة تأثيراً عميقاً . ذلك أنها يتوافر فيها عنصر التوقع والمفاجأة فى سلوك الشخصيات فى القصة ، وهذا جانب هام من جوانب الصراع والتفاعل ، تكتسب به الشخصيات حيويتها . وفيه يتحاشى كتاب القصة الحديثون التفسير والتعليل والكشف عن الجوانب النفسية التى تتحكم فى سلوك الشخص ، وتجعل القارىء يفهم سلفاً كل ما سيفعله إزاء الأحداث أو اتجاه الآخرين . وقد اتبع كتاب القصة الامريكيون هذه الطريقة فى تصوير شخصياتهم وعرضها ، وأفادوا فى ذلك من النزعة السلوكية الفلسفية . كما سبق أن شرحنا (٥) .

---

(١) أنظر : F. Mauriac : Le Roman, p. 47-55

(٢) أنظر ص ٥١٠ ، ٥١١ — ٥١٣ ، ٥١٧ من هذا الكتاب .

(٣) قصة « الإخوة كارامازوف » ص ٥٣٤ من الترجمة الفرنسية .

(٤) الجريمة والعقاب ، جـ ٢ ، ٥٢ من الترجمة الفرنسية ، راجع ، لهذا الاتجاه فى القصة ، والأمثلة كثيرة عليه ، هذا المرجع :

A. Gide : Dostoievsky p. 131-140

(٥) أنظر هذا الكتاب ص ٥٢١ — ٥٢٣ .

وفى هذه الطريقة فى تصوير الشخصيات يتجلى الإحساس بالزمن وسيلة من وسائل الحركة والتطور ، فى ظل هذا الصراع الحر فى القصة ، إذ أن كل شخص فى القصة حر يتوقع المرء منه كل شىء ويخاف كل شىء ، فيرقب ما سيأتيه فى اهتمام المتوجس المتوقع المرتاب ، لا فى يقين العالم بكل شىء حين يستبطن دواعيه النفسية ، كما كان متبعاً فى القصة من قبل : ثم إن فى هذه الطريقة أيضاً تظهر حرية الإنسان فى صراعها الكامل مع عوامل نموها أو تعويقها . وهى أهم ما يحرص الكاتب على جلائه فى قصته .

وهذا هو ما يشيد به « سارتر فى اتجاه القصة الحديث . ناقداً على « مورياك » سيره على الطريقة الأخرى التى تسرف فى الاستنباط والتحليل النفسى ، يقول « سارتر » : على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات التى يتصرف فيها ، أن يتعمق ، فيما يكتب ، تصوير السمات المميزة لزمن يشبه الزمن الحاضر الذى أعيش فيه أنا القارىء ، بحيث المستقبل غير محدد بعد . إذ أنى إذا وقع فى ظنى أن أفعال البطل محددة سلفاً بالوراثة أو بالمؤثرات الاجتماعية — أو أية آلية أخرى — فإن الزمن ينعكس مجراه على ، فلا يبقى سواى : أقرأ ، وأستمر فى قراءتى تجاه كتاب لا حركة فيه . أو تريد أن تحيا شخصياتك ؟ أسلك فى كتابك مسلكاً يكونون فيه أحراراً . فليس القصد هو التحديد ، ومن باب أولى ليس القصد هو الشرح (فأجود أنواع التحليل النفسى فى قصة من القصص هو آية موتها) ، ولكن أقصد إلى تقديم عواطف وأفعال لا يمكن التنبؤ بها . فالذى سيفعله روجوجين » (١) لا أعلمه أنا ولا هو ، أعرف أنه ذاهب للقاء خليلته الآثمة ، وعلى الرغم من ذلك لا أستطيع أن اتنبأ أيسيطر على عواطفه أم سيدفعه فرط الغضب إلى القتل : ذلك أنه حر ، أنزلق معه (بخيالى وتوجسى) ، وها هو ذا يتوقع كما أتوقع . أنه فى دخيلة نفسى يخشى ذات نفسه : إنه حى » (٢) .

(١) Rogojine ؛ شخصيته من شخصيات « دستوفسكى » فى قصة « الأبلة » ، وفيها يعالج دور العطف الإنسانى ، وصراع الخير والشر والحب والبغض ، وخطر الإرادة الطيبة المشلولة . و « روجوجين » مثال المفرط فى شهواته وحب ذاته وهو يضاد فى إسفافه وماديته شخصية الأمير : « مويشكين » . والقصة كلها بمثابة تشكيك فى إدراكنا العام للانسان بوصفه مخلوقا متزن القوى محكوما بعواطف وأفكار ومصالح يمكن تحديدها أو تفسيرها أو التنبؤ بها .

(٢) أنظر : J. P. Sartre : Situations, I. Paris, 1947 p. 37-39.

وكذا : G. Picon : Panorama des Idées Contemporaines, 422-423

ويقودنا الحديث فى الشخصية على هذا النحو إلى مسألة « البطل فى القصة » ومفهومه ، وموقف كتاب القصة المعاصرين منه .

ذلك أن فى كل قصة شخصاً أو أشخاصاً يقومون بدور رئيسى فيها ، إلى جانب شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار ثانوية . ولابد أن يقوم بينهم جميعاً رباط يوحد اتجاه القصة ويتضافر على ثمار حركتها ، وعلى دعم الفكرة أو الأفكار الجوهرية فيها ، وذلك بتلاقيهم فى حركتهم نحو مصائرهم ، وتجاه الموقف العام فى القصة . وكلا النوعين من الشخصيات مأخوذ من الحياة . وإذا كانت الشخصيات ذات الأدوار أقل فى تفاصيل شئونها فليست أقل حيوية وعناية من القاص . وكثيراً ما تحمل الشخصيات الثانوية آراء المؤلف فى قصص « دستوفسكى » أو تقفز فى بعض مواضع القصة إلى المحل الأول ، كما فى قصص « مورياك » (١) . وكل شخصية فى القصة ذات رسالة تؤديها كما يريد منها القاص .

وقد كان من المألوف فى القصة أن يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة فى أحداثها ، وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى ، ويكون محور القصة ، والرابطة بين مختلف أشخاصها الآخرين ، وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبقته الاجتماعية ، يريد الكاتب أن ينعى عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويراً موضوعياً ، أو يقصد إلى إعذارهم فى سلوكهم ، ملقياً التبعة على القيم السائدة الظالمة فى مجتمع يجب أن تتميز هذه القيم فيه(٢) ، وقد يعبر البطل عن اتجاه إيجابى ، يرضى عنه الكاتب ، فيجعله ينتصر على ما يعترض طريقه ، فى تصويره لهذه الألوان من بطولة القصة .

---

(١) المرجع السابق ص ١٢١ — ١٢٢ . وكذا :

F. Mauriac : Le Romancier et ses Personnages, p. 126-127

(٢) فللكاتب أن يصور الشخصية — سلبية متخاذلة ، لنشعر تجاهها — من وراء التصوير الحى لهذا التخاذل ، ومن وراء تصوير الدوافع النفسية — بنفور يبعث فى النفس معانى إنسانية إيجابية فى ذاتها . أو يصورها فاشلة فى جهادها ، ويلقى التبعية فى هذا الفشل على المجتمع الذى يريد تغيير نظمه . والكاتب فى هاتين الحالتين لا بد له من التبرير الفنى ، وتصوير الصراع النفسى والاجتماعى . وكان « فلوبير » ولوعاً بتصوير الشخصيات الفاشلة على النحو السابق ، كما فى قصة . « مدام بوفارى » وقصة « التربية العاطفية » . أنظر خاتمة القصة الأخيرة .

وفى الحالة الأخيرة يظهر البطل فى القصـة بوصفه بطلا حق البطولة ، ويقرب بذلك من البطل فى معناه الملحمى ، وذلك كما فى قصص الفروسية التى ذكرنا من قبل خصائصها . وأما فى الحالات الأخرى ، فلا يقصد من البطل سوى الشخصية التى يعنى المؤلف بها عناية كبيرة ، فيلقى الضوء على جميع جوانبها النفسية ، لتمثيل نوع السلوك الذى هدف الكاتب إلى تصويره فى قصته .

ومنذ الواقعيين والطبيعيين ، قد غلب على القصة فى الآداب الغربية اتجاه آخر ، يتضح فيه إهمال البطل فى معناه السابق ، إذ أصبح يقصد القاص إلى تصوير عدة أشخاص ، لا يخص بعنايته واحداً منهم بوصفه « البطل » ، وإنما يوليهم جميعاً عناية . وقد يتفاوتون فيها بعض التفاوت ، فيكون من بينهم شخصية رئيسية ، تفوق من سواها فى القصة ، ولكنهم يتقاربون جميعاً فى هذه العناية . ويقصد القاص ، فى هذه الحالة ، إلى الكشف عن وعيهم جميعاً بالقياس إلى الموقف العام فى القصة ، فتصير غاية القصة الأولى هى الكشف عن جوانب موقف ، وعن أصدائه النفسية العميقة فى مجموعة من الأشخاص ، يمثلون طبقة أو طبقات مختلفة فى المجتمع . على أن مما يجب الانتباه إليه أن هؤلاء الكتاب لا يهملون تصوير الحالات النفسية لأشخاصهم ، ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص ، ومن خلال هذا الوعى تعرض الحقائق الاجتماعية . ولا يقف هذا الإدراك حائلا دون تصوير الأشخاص متعارضين فى المجتمع ، أو متصارعين معه ، أو ظهورهم بمظهر من سحقتهم رحاه العمياء ، أو تصوير تعارض طبقتين من الطبقات الاجتماعية فى اصطراعهما بعضهما مع بعض ، كالعمال والمستغلين لهم . وكانت غاية بلزاك فى « الملهاة الإنسانية (١) » تصوير موقف البرجوازيين مما ساد مجتمعهم من تقاليد ونظم . وقصد زولا إلى تصوير كفاح العمال لنيل حقوقهم والكشف عن قوى الشر فى مجتمعهم ، وفى وراثتهم . ومن خلال الوعى البائس لشخصياتهم رسم قوى الشر الهائلة هذه وهى تغتالهم اغتيالا لا رحمة فيـه ، وكان لتصويره أثر فى إيقاظ الوعى الاجتماعى كى تنال هذه الطبقة حقوقها (٢) ، وشخصية « جيمى هرف » — فى قصة الكاتب الأمريكى « دوس باسوس » — مثال لتضحية من ضحايا المجتمع حين يسحق (٣)

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨١ — ٤٨٤ وهامشها .

(٢) أنظر ص ٤٧٨ — ٤٨١ وهامشها من هذا الكتاب .

(٣) هذا الكتاب ص ٥٢٢ — ٥٢٣

بطغيانه فرداً من أفراده .وقد ولع «دوس باسوس» بتصوير الموجود فى الفترات التى يعانى فيها من ألم الوجود تحت الضغط الاجتماعى الساحق . وهو يضمر ، فى تصويره ، الحالات السعيدة للشخصية لأن غايته هجاء المجتمع بتصوير ما يعانيه الفرد من نظمه وسلطانه (١) .

والوجوديون جميعاً يصورون فى أدبهم الحقائق الاجتماعية من خلال وعى الأفراد فى القصص والمسرحيات على سواء ، ويسمون أدبهم : أدب المواقف ، كما فى قصص « الغثيان » و « عصر العقل » لجان بول سارتر . وكما فى قصة « الغريب » لألبير كامى . ويعدون أدبهم أدب ثورة ، « لأن الفكرة الثائرة ما هى إلا فكرة فى موقف المضطهدين حين يثورون ، متعاونين ، ضد الظلم » . والوجوديون لايحفلون فى أدبهم باللاشعور إلا إذا ظهرت آثاره فى أعمال الأفراد فى مواقفهم عن وعى (٢) .

وقد بدأ يظهر فى أدبنا هذا النوع من القصص الذى يهمل فكرة البطل ، ويهتم بتصوير الوعى الاجتماعى لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص فى المجتمع على نحو ما قلناه ، وذلك الاتجاه ظاهر فى قصة الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى : « الاتجاه » وفى قصة الأستاذ حنا مينه : « المصابيح الزرق » . وفى كليهما يتمثل اتجاه حديث للقصة فى تصويرها ضروبا من الوعى الاجتماعى والكفاح المشترك ، فى مواقف إنسانية تكشف عن استلاب فى المجتمعات الحديثة ومأساته فيها ، وصراع البطولة الجماعية فى سبيل التغلب على هذا الاستلاب .

وقد رأينا — فيما شرحنا فى هذا الفصل — كيف تنزع القصص فى العصر الحديث نحو الواقع الاجتماعى وتصويرالوعى الانسانى ، مع تعميق هـذا الوعى بالطرق النفسية والفلسفية التى عنيت بها القصة ، وأسهمت فى توجيه الجهود المشتركة نحو النزعة الإنسانية القومية والعالمية . وقد رأينا الفرق بين عالم الواقع المحض وعالم الأدب ،

---

(١) أنظر :

C. E. Magny : L'Age du Roman Americain, p. 120-133

(٢) سنتحدث فى الفصل التالى عن فلسفة الوجوديين فى فن المسرحية ، ولمعنى الموقف فى الاتجاهات الفنية الحديثة ، أنظر كتابنا : الأدب المقارن الفصل الثانى من الباب الثانى ، وكذا ترجمتنا العربية لكتاب سارتر « ما الأدب ؟ » .

والنواحى الفنية فى اختيار الأحداث والشخصيات وطريقة القصص ، وهى مجالات أصالة الكاتب حين تشف عن ضروب الوعى الإنسانى من خلال وعيه العميق الفنى .

ولا زالت أمامنا مسألة أخرى هامة ، يبعد بها كذلك عالم الفن عن العالم الواقع المحض ، هى لغة القصة ، نرجئها لنتحدث عنها فى آخر الفصل التالى ، وموضوعه : الاتجاهات العالمية فى المسرح بعد أرسطو ، لأن لها صلة وثيقة كذلك بقضية الأسلوب فى المسرح .

الفصل الرابع

الاتجاهات العالميــة فى المسرح بعــد أرسطو

ســبق أن تعرضنا لنقد المسرحية فى هــذا الكتاب حين تحدثنا عن أفلاطون وأرسطو فى الباب الأول ، وقومنا آراء أرسطو فيها على حسب المذاهب التى تلته ، ثم قارنا فى الفصل السابق نواحى النقد الفنية فى القصة بكثير من نظيرتها فى المسرحية وبخاصة على حسب ما قدمناه من نقد أرسطو(١). ولكن المسرحية قد جد فيها كثير من التيارات الفنية والفلسفية فى النقد العالمى بعد أرسطو ، بحيث لا يغنى فيها ما سبق أن ألمحنا به من نواحى النقد فى المواطن التى أشرنا إليها . ولذا نرى أن نشرح فى هذا الفصل الاتجاهات الكبرى فى المسرحيات العالمية . وسنجعل محور اهتمامنا جلاء النواحى الفنية وبخاصة فى المسرحيات العالمية المعاصرة ، غير مغفلين الجوانب الفلسفية التى يرتكز عليها ، والمذاهب الكبرى الأدبية التى دعمتها ودعت إليها ، ولكنا سنحرص مــع ذلك على الاحتفاظ بطابع علمى فى نقدنا ، يساعد على تكوين الوعى الفنى لهذا الجنس الأدبى والنهوض بمستواه فى الخلق الفنى وتوجيهه .

وحيث اعتمدنا فى هذا الكتاب على الجانب الزمنى التاريخى فى تتبع تطور النظريات التى عرضناها فى فلسفة الأدب وأجناسه ، فإنا ـــ احتفاظا منـــا بوحدة هـــذه الدراسة ـــ سنبدأ من حيث انتهى أرسطو فى نقد المسرح ، لنبين كيف اتسعت مجالات المسائل التى كان له فضل البدء فى جلائها ، وكيف أضاف إليها النقاد وفلاسفة الجمال العالميون مسائل جديدة ، مع تقويم هـــذه الاتجاهات فى ضوء المذاهب الأدبية الكبرى. ذلك أن المسائل التى بدأ بها أرسطو فى نقد المسرحية لم تمح كلها امحاء تاما من مجال النقـــد الحديث ، وإن كان قد توسع فيها ، فبعدت كثيراً أو قليلا عن مصدرها الأول ، ثم أضيف إليها بعد ذلك مسائل جديدة كل الجدة .

---

(١) أنظر الفصل الأول والثالث من الباب الأول ، ثم صفحات ٥١٣ – ٥١٠ ، ٥١٦ وما يليها ، ٥٢٦ ، ٥٣٠ – ٥٣١ ، ٥٣٢ من هذا الكتاب .

(١)

موت المـأساة ونشأة الدراما الحديثة

يخرج بنـا المجال عما رسمناه لأنفسنا إذا تتبعنا أجناس المسرحية المختلفة منذ عصر النهضة حتى اليوم ، ولكنا نرى من الضرورى أن نكشف عن الأهمية الفنية لتطور عام فى مفهوم المسرحية له قيمة كبيرة فى تقويم المسرحيات الحديثة ، ذلك هو التطور الذى أدى إلى موت المأساة التقليدية ، ونشأة الدراما الحديثة انتهت فى عصرنا الحاضر ، لا إلى خلط الأجناس الأدبية بعضها ببعض فحسب بل إلى مزج المذاهب نفسها ، فى سبيل خلق ضروب من المسرحيات الواقعية الطابع ، التى تستعين فى تعميق واقعيتها بمختلف الاكتشافات الفنية والعلمية ومختلف النزعات الإنسانية .

وسبق أن بينا أن أرسطو يقسم المسرحية إلى مأساة وملهاة ، ويفرق أرسطو بينهما فى الحدث : فموضوع المأساة فعل نبيل ، فى حين موضوع الملهاة الفعل الهزلى الذى هو قسم من القبيح ويثير الضحك ، وغالبا ما يكون حدث المأساة تاريخيا ، بخلاف الملهاة ، ثم فى الشخصيات ، فبطل المأساة أرستقراطى ، وبطل الملهاة من أراذل الناس ، ثم فى الحل الفاجع فى المأساة ، والباعث على السخرية فى الملهاة (١) .

ويمكن القول إجمالا بأن هذه الفروق ظلت مرعية فى العصر الكلاسيكى الذى عنى بتوكيد الفروق بين المأساة والملهاة ، وتوسع فيها . فلكل منهما لغته وتقاليده وغايته ، حتى عابت الأكاديمية الفرنسية على الشاعر كورنى افتتاحه لمأساة « السيد » بحديث الوصيفة ، لأنه تقليد ملهوى (٢) .

وبلغت المأساة قمة نضجها فى العصر الكلاسيكى ، فإلى نبل البطل المأثور عـن المسرحيات اليونانية . أصبحت مسئولية الفرد فى تعرضه لنتائج فعله فردية ، بدلا من المسـئولية عن ذنب لم يرتكبه البطـل ، ويتحمل فيـه تبعـة أفعـال غـيره أو اللعنـة فى الصراع ضـد القـدر فى المسرحيات اليونانيـة . ولنأخـذ مثـلا لذلك مأساة أجا ممنون لشاعر اليونان ايسخيلوس . فقـد حلت به اللعـنة التى استحقتها أسرته ، أسرة « اتريوس » . ثم أخـذ فى المـأساة يكفر عن أخطـاء

(١) أنظر : هذا الكتاب صفحات ٨٢ — ٨٤ .

(٢) أنظر . R. Bray : La formation de la doctrine classique . p. 305

أخرى كذلك ، بعضها مسئوليته فيه جزئية . منها أنه قاد حملة حربية ظالمة أزهقت فيها أرواح المواطنين هى جملة طروادة ، بسبب امرأة طائشة هربت من زوجها ، هى هيلين ، وضحى بابنته البريئة إفيجينا لكى يبحر الحملة ، ثم أثار غيرة امرأته حين عاد من الحملة بإحدى السبايا : كاساندرا . وقتلته امرأته كليتمنسترا بعد عودته من الحملة منتصرا ، فكانت أداة عقاب له وقصاص منه عن اللعنة الموروثة . وعن الأخطاء التى ليس هو فى الحقيقة المسئول الوحيد عنها . وتصبح كليتمنسترا بعد ذلك مسئولة عن جريمتها فى قتلها زوجها ، فهى — فى ثلاثية (١) أيسخيلوس — ضحية عدوانها ، ويقتلها « أورسطس » .

---

(١) ثلاث مسرحيات متتابعة الحلقات للشاعر أيسخيلوس ، مثلث عام ٤٥٨ ق . م . وعنوانها جميعا Oresteia وعنوان الأولى : «أجا ممنون» ، بعد عودته من طرواده مع أسيرته كاساندرا ، فتقتله امرأته كليتمنسترا . وعنوان الثانية : « كويفور » أو حاملوا السقيا ، وفيها يقدم أورسطن بعد قتل أبيه أجا ممنون لى قبر أبيه ، ويضع على القبر خصله من شعره ، فتتعرف بها عليه أخته اليكترا حين تقدم لتسق القبر بالشراب ويدخل أورسطس مع بيلادس — الأخ الوفى لأجا ممنون — قصر أبيه فى شكل سائحين ، ليزعما موت أورسطس إلى أمه ، ويحتالان بذلك على قتل أيجستوس خليلها ، ثم على قتلها . وعنوان المسرحية الثالثة يومينيدس ، أو أرواح الاسترضاء . ذلك أن أورسطس عقب قتله لأمه انتقاما لأبيه ، تحل عليه اللعنة ، وتساوره أرواح الندم أو ذباب الندم ، فينصحه أبولو بالذهاب إلى أثينا ، حيث يقدم للمحاكمة . وتتساوى الأصوات فى محاكمته بين قتله أو العفو عنه . ويرجح جانب العفو الإلهة أثينا ، حيث تهدى ذباب الندم Furies Erinnies فتتحول إلى أرواح عطفوفة خيرة : Eumenides الآلهة أن تؤسس اكراماً لها معبداً فى أثينا . وقد أخذ نفس الأسطورة سارتر . فألف فيها مسرحية جعلها قالبا لكثير من القضايا الفكرية المعاصرة وحولها إلى مسرحية : مواقف كما سنشرح فيما بعد . وقد أخذ نفس الإطار الأسطورى الكاتب الأمريكى يوجين أونيل ، ولكنه أجرى فى الاطار أحداثا معاصرة ، فى ثلاثيته التى عنوانها : الحداد يليق بالكترا Mourning becomes Electra ١٩٣١ ثلاثة عشر فصلا . وعنوان المسرحية الأولى من هذه الثلاثية : « العودة » ، عودة أزرا مانون قائد جيش الشمال فى الحرب الأهلية الأمريكية ، مع إبنه أورين ، إلى منزله ، حيث تنتظره إمرأته كريستين ، وإبنته لافينيا

ويرزح المنزل تحت عبء خطأ ارتكب من قبل . ذلك أن أبراهام مانون ، والد إزرا ، كان قد طرد من المنزل مربية عاشرها أخوه داوود وحملت منه : وتبعها أخوه ، وولد لهما آدم الذى تسمى : برانت ، وإلى أن ينتقم لأبيه من تعند الأسرة . فعاشر كريستين فى غيبة زوجها . وقبلت لافينيا أن تكتم الأمر عن أبيها على أن تهجر الأم حبيبها . ولكن الأم لم تستطع . فدست السم لزوجها فى طعامه عقب عودته . ويفضى بذلك قبل موته لابنته . والقسم الثانى عنوانه : « الانسان المخفق » . وفيه تفضى لافينيا إلى أخيها بسر موت والده ، ويقتل أورين أمه بدافع غيرة جنونية ، وانتقاما لأبيه . والقسم الثالث : « طريد الشبح » يعود فيه أورين ولافينيا من سفر طويل بحثا عن النسيان . وتصبح لافينيا سعيدة بخطبتها من « بيتر » ، لكن أورين تطارده أشباح الجريمة ، ويحكى لبيتر أن لافينيا خانته ، وينتحر . وتبقى لافينيا وحدها فى القصر ، وتغلق عليها نوافذه . وهذه المسرحية الطويلة تتناول أحداث الحرب ، وأثر المواضعات الاجتماعية فى تكوين العقد النفسية ، فهى فرويدية على حسب المذهب التعبيرى الذى سنتحدث عنه بعد .

وهو ابنها من أجا ممنون ، انتقاما لأبيه ، ثم يعروه الندم ، يعانيه من الذباب التى هى أرواح الانتقام ، ويصبح موضوع محاكمة على جرمة أمام الآلهة فى محكمة أثينا ، ولكن ترضى الإلهة أثينا أرواح الندم كى تكف عن عقابه . فنى المآسى اليونانية صورة صراع عام بين الخير والشر فى العالم ، تضؤل فيه مسئولية الفرد ، فالدم بالدم ، والجرائم تقود إلى الجرائم . حتى ينتصر الخير أخيراً ، فيقف سيل الدماء . وما مأساة أوديبوس الملك إلا صورة صراع بين الإنسان والقدر . فنى الأساطير اليونانية أن لا يوس والد أوديبوس كان قد اختطف ابن بيلوبس فاستحقت أسرته اللعنة . وحين آل إليه ملك طيبة انذره أبولو أن ولده أوديبوس سيقتله ، كما حدث فى المأساة التى تحمل إسم الشـــاعر اليونانى سوفوكليس (١) . ويتحمل الإبن بعد ذلك إثم فعلته ، فيتزوج بأمه ويقتل نفسه (٢)

وأما فى المأساة الكلاسيكية فقد أصبحت التبعة فردية . يتعرض الشخص فيها لنتيجة أفعاله هو ، وعمقت الكلاسيكية بذلك فى فهم المعنى المأسوى فى مواجهة التبعة . فمثلا أصبحت « فيدرا » فى مسرحية راسين هى بطلة المأساة ، وانتصرت عاطفتها على الواجب ، فكانت ضحية إثمها . بعد أن كادت « هيوليت » — ابن زوجها الذى أحبته حباً غير مشروع فأبى هذا الحب الآثم — هو البطل ، وهو ضحية لعنة والده على الرغم من براءته ، فى مأطاة يوربيدس التى عنوانها : هيبوليتوس .

ويتبع الفرق الجوهرى السابق تغير فى معنى « الخطأ » الذى يقع فيه بطل المأساة ، هو ما يطلق عليه باليونانية : هامارتيا ، فقد سبق أن رأينا أرسطو يفضل المأساة التى يرتكب فيها البطل الخطأ عن جهل ، أو يحاول أن يرتكبه ثم يعلم فيقلع عنه (٣) ، ولكن الكلاسيكيين جميعا يجعلون أبطالهم على وعى تام بما يتعرضون لفعله ، وهو ما لم يفضله أرسطو ، فالمأساة الكلاسيكية مأساة إرادية ، فى حين كانت لا إرادية فى صورتها المفضلة عند أرسطو . والمأساة الكلاسيكية مأساة واعية تتحدد فيها مسئولية البطل بما يأتيه هو من فعل يتحمل تبعته .

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٦٢ — ٦٣ .

(٢) هذه الخاصة فى مسرحيات اليونان هى موضوع البحث فى كتاب :
H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, London, 1959.
أنظر على الأخص صفحات : ١ — ٨ ، ٥٤ — ٦٢ ، ٧٥ — ٨٦ .

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٦٤ — وما يليها .

وفى صورة ذلك الوعى وتلك الإرادة تولد الصراع النفسى عند الكلاسيكيين ، وفيه تجلت الخاصة الجوهرية للاستيطان النفسى ، وهو ما سنذكره حين نتعرض لقضية الصراع فى المسرحية بعد قليل .

وقد رأينا ، فى نقد أرسطو ، كيف يقضى المعلم الأول البطل الخير من المأساة ، كما يقضى البطل الشرير ، ويحصر بطل المأساة فى منزله بين المنزلتين يرتكب خطأ (هارماتيا) لا عن لؤم وخساسة (١) .. وقد رأى شراح أرسطو من الإيطاليين فى القرن السادس عشر أن الحالات التى ذكرها أرسطو لبطل المأساة ليست سوى أمثلة لحالات مفضلة ، ولا استقصاء فيها . وتبعهم « كورنى » من الكلاسيكيين الفرنسيين ، فرأى أنه يصح عرض بطل خير لاشر لديه فى المأساة ، يتعرض لاضطهاد ظلم استبدادى على شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز ممن اضطهدوه . وضرب « كورنى » مثلا بمسرحيته هو : « بوليوكت » . وفيها البطل « بوليوكت » من عليه الأرمينين فى أوائل عهد المسيحية ، يتزوج « بولين » ابنه حاكم أرمينيا عن حب منه لها ، فى حين تزوجته هى بحكم واجب طاعتها لابيها ، بعد أن رفض والدها تزويجها ممن تحب : « سيفير » . ويعتنق بوليوكت المسيحية خفيه ، ويحطم الأصنام فى المعبد ، ويوكل عقابه إلى الحاكم — والد امرأته — إلا إذا اعتذر . ويأبى الاعتذار ، ويعتزم الموت . ويعود سيفير الحبيب فجأة بعد أن ظن أنه مات فى حملة حربية ، فتقابله بولين . وتفضى إليه أنها الآن أسيرة واجب الزوجيه بعد أن اخفق حبهما ، وتطلب وساطته فى نجاة زوجها من عقاب والدها ، ويبدو نبيلا فى بذل وساطته ، ولكن لا تجدى ، إذ يموت زوجها صبراً . وتعتنق هى على الأثر المسيحية . ويرتاع الأب من اعتناق ابنته عقيدة زوجها الشهيد ، على أنه قد قتل زوجها لا عن اقتناع ، بل استخذاء وترلفا للأمبراطور ، فيعتنق المسيحية بدوره ، وتنتهى المأساة بأن يعد « سيفير » بالتوسط

---

(١) أنظر هذا الكتاب نفس المرجع السابق . ويقصد أرسطو بالخطأ الجهل بالتفصيل العامة فى حالات المأساة المثلى عنده ، كحالتى أوديبوس وافجينيا ، لا الخطيئة ، فإنه لا يفضل مثل حالة ميديا ، وان كان خطوها لا يدل على اسفاف — انظر ص ٧٩ — ٨٠ من هذا الكتاب ، وفى الحقيقة يرد أرسطو على استاذه أفلاطون الذى حمل على الشعراء لأنهم فى المأساة ينقلون الخيرين إلى الشقاوة والأشقياء إلى السعادة ، أنظر أفلاطون : الجمهورية : ٢/٣٧٧ ﻫ ، ٣ ، ١٣٩٢ — ب ، ٣٩٧ ر — والقوانين ف ، ٢ ، ٦٦٠ ، ٦٦٢ ب ، وهذا الكتاب ص ٢٥ — ٢٧ .

وكذا : Gerald, F. : Aristotle's Poetics, the Argument, Cambridge, 1957, p. 367-375.

للمسيحيين لدى الأمبراطور كى لا يقسو عليهم من بعد . وفى رأى « كورنى » — تطبيقاً لمبدئه السابق — أن القديس بوليوكت هو بطل المأساة . وقد أثار اضطهاده من الشفقة عليه أكثر مما أثار من الحقد على من اضطهدوه ، لأن هذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الإنسانى . على أن نقاد الكلاسيكية هاجموا هذا التجديد من جانب « كورنى » فى جعل بطل المأساة خيراً كل الخير . فقد اعتد فولتير بأن بطل المأساة ليس « بوليوكت » . يقول فولتير « الشهيد الذى لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل يحسن تصويره فى حياة القديسين ، ولكن لا يجود بحال شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية « سيفير » وشخصية « بولين » . لم يكن المأساة بوليوكت أن تنال أى نجاح (١) » .

ويرى « كورنى » أيضا — تبعا لما رآه قبله شراح أرسطو من الإيطاليين كذلك — أنه يمكن عرض الشريرين أبطالا للمأساة ، لأن عقابهم الرادع — نتيجة لشرورهم — يؤدى إلى تطهير بعض النقائص الإنسانية ، عن طريق المأساة الإدارية الواعية وإثارة الخوف من البطل والرحمة على ضحاياه . وفى هذا توسع من الكلاسيكيين فى فهم « الهامارتيا » وفى فهم التطهير معاً (٢) . وقد ضرب كورنى مثلا لذلك مسرحيته « رودوجون أميرة البارثيين (٣) . وفى هذه المأساة تبدو كليوباترا أميرة الشام شريرة

(١) أنظر : Corneille : 2è Discours sur la Tragédie, dans : Oeuvres Complètes, Paris, 1888, 2, p. 561-566.

وبها شروح فولتير وتعليقاته .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦٤ وما يليها ، ٧٤ — ٧٨ .

(٣) Rodogune, Princesse des Parthes من هذه المأساة تشهر ، كيلوباترا أميرة الشام حربا على زوجها ديمتريوس حين يعود من رحلته مصطحبا الأميرة رودوجون بنت البارثيين على عزم الزواج منها ، وتنجح فى حربها ضده ، فتقتله ، وتأخذ رودوجون أسيرة ، ويتم عقد صلح مع البارثيين على أن تزوج رودوجون أحد ولديها من ديمتريوس ، وهما : أنتيوكس وسيلوكوس . وتحتفظ رودوجون لنفسها بحق تعيين أسبق هذين التوأمين ميلادا ليكون هو الزوج ، لأنها هى وحدها التى تعرف هذا السر . وفى نفس الوقت تفضى سراً إلى كل من ولديها أنه سيكون هو فى الوارث للعرش إذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما ، لأنهما يحبانها . وعلى الرغم من أن رودوجون تحب أنتيوكوس وحده ، فإنها تعلن أنها ستتزوج ممن ينتقم لأبيه منهما فيقتل أمه . فيتنازل سيلوكوس عن الزواج وبعد أن تخفق الأم فى حمل ولديها على قتل رودوجون ، تحاول أن تثير الغيرة فى قلب سيلوكوس لفقده حب رودوجون ، ولكن الحب الأخوى المتمكن من قلب سيلوكوس يجعلها تخفق كذلك فى هذه المحاولة . فتبدأ بالعمل بنفسها ، فتقتل إبنها سيلوكوس ، وتدس السم فى الكأسين اللتين سيتناولهما أنتيوكوس ورودوجون فى حفل زواجهما ؛ ولكن الريبة حول مقتل سيلوكوس تحمل رودوجون على تحذير أنتيوكوس من شرب الكأس ، وترى كيلوباترا أن حيلتها ستعرف ، فتتناول هى الكأس لتموت ، وهى تقدم تهنئتها للزوجين .

خالصة ، ولكن لا ينبغىٰ أن ننسى تعليق « كورنى » على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها خساسة ولا إسفاف الأدنياء ، وتدفع إليها الأطماع الكبيرة التى لا تتاح لسواد الناس (١) ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ . وهذا — فى نظرنا — ما يقرب نوع جرائم كليوباترا من نوع آثام ميديا (٢) فى الأدب اليونانى . وهى من نوع المآسى التى لم يفضلها أرسطو .

وفى العصر الكلاسيكى كذلك حدثت تغيرات بعدت بالملهاة عن مفهومها القديم . أهمها ماسماه كورنى : « ملهاة البطولة (٣) » ، فى مقدمة مسرحيته : دون سانش (٤) . فشخصياتها شخصيات مأسوية ، لا نقائص فيها ، فى حين موضوعها ملهوى . وفى تقدمه لتلك المسرحية يرى أن الأولى أن نبحث عما يثير خوفنا . لا فى شقاء طبقة الملوك والنبلاء الذين لا يشبهوننا إلا من حيث مصائرهم حين تكون إنسانية . ولكن فى نظائرنا ممن هم فى مثل موقفنا وملابساتنا من غير الاشراف وذوى العروش المتهاوية . لأن ذلك أدعى للخوف والرحمة وأقرب لواقعنا . وفى تلك المسرحية يختلط الجـد بالهزل .

وفى نفس العصر وجدت المأساة اللاهية ، خليطاً من عناصر المأساة والملهاة . وكان الكلاسيكيون يطلقون هذا الإسم على المسرحيات التى تستعير من الملهاة نهايتها السعيدة ،

---

(١) أنظر المرجع السابق ، نفس الموضع ، وكذا :
Lanson : Corneille, 6è édition, Paris 1922, p. 70

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٩ — ٦٠ وهامشها .

(٣) Comédie héroïque.

(٤) Don Sanche d'Aragon ، تأثر فيها كورنى بمسرحية أسبانية عنوانها : القصر المضطرب El-palacio Confuso ، وموضوعها أن كارلوس فارس مجهول الأصل يحب الملكة ايزابل ، ملكة قشتالة ، وهى تحبه ولكن تدارى حبه للسر الذى يكتنف مولده ، وكان عليها أن تختار زوجا لها من بين أمراء ثلاثة فى المملكة . ويشهد كارلوس جلسة الاختيار ، ويكون هزأة بين القوم لأنه دونهم . وتغتاظ لذلك الملكة ، فتمنحه صفة النبل ليكون مثلهم ، فينال لقب ماركيز فى الحال ، ثم تطلب منه أن يختار لها زوجها . وعلى الأثر يستثير دون كارلوس النبلاء الثلاثة ، ويتحداهم فى مبارزة . ويقبل أحدهم — وهو دون ألفار — التحدى . وتتبادل الملكة ودون كارلوس الاعتراف بحب كليهما للآخر وتخاف الملكة على حياة حبيبها فتؤجل المبارزة للغد . وتسرى الإشاعة أن ابن ملك أراجون المتوفى هو الآن فى خدمة الملكة . وفى الفصل الخامس يكتشف أنه هو دون كارلوس الذى رباه أحد الصيادين ، فى حين كان يجهل هو نفسه قبل مولده . ويصبح دون كارلوس هو دون سانش ، ويكون له الحق فى الاقتران بالملكة .

بعد التعرض لأخطار تنجو منها الشخصيات المسرحية دون سفك دماء . على أن بعض النقاد الكلاسيكيين كانوا يرون أن مجرد النهاية السعيدة لا يخرج المسرحية عن نطاق (١) المأساة . ثم إن المأساة اللاهية تخلط فى شخصياتها بين من هم من طبقة أرستقراطية وطبقة برجوازية ، وبين الشخصيات التاريخية والشخصيات المخترعة . وتتعدد فيها الأحداث والحلول . وكان هذا الجنس مألوفا فى المسرحيات الأسبانية والإنجليزية ، حتى بعد موته فى الكلاسيكية الفرنسية (٢) .

وقد أدت هذه التجديدات — فى مفهوم الملهاة وفى خلطها بالمأساة — إلى زلزلة مفهومها . وأسهم النقد الأدبى المعاصر فى ذلك . فمن ذلك ما أشرنا إليه سابقاً فى نقد كورنى ، ومنه أيضاً ما ذكره الناقد الفرنسى : فرانسوا أوجييه ، فى مقدمة مسرحية : صور وصيداً (٣) ، يدافع عن خلط المأساة بالملهاة لتحاكى المسرحية الحياة الواقعية التى تختلط فيها الدموع بالابتسامات .

فحين بلغت المأساة ذروتها آذن كمالها بالزوال ، شأن كل الأجناس الأدبية ، تمهيداً لنشأة جنس أكمل منها على انقاضها . وأول ما أصاب المأساة من تغير عميق

---

(١) أنظر مرجع رينيه براى السابق ص ٣٢٩ — ٣٣٠ ، ومما يستحق الملاحظة أن مسرحية « السيد » لكورنى مأساة ونهايتها سعيدة ، ولكن كورنى كان قد وضع لها ابتداء إسم المأساة اللاهية . ونظير مسرحية السيد ، مسرحية فارست لجوته ، فهى مأساة ذات نهاية سعيدة فى جزئها الثانى .

وننبه كذلك إلى أن بلوتوس فى مقدمة ملهاته : أمفيتريون ، يسميها المأساة اللاهية ، إذ فيها من المأساة خطورة الموقف ومن الملهاة الحل السعيد .

(٢) نفس المرجع السابق .

(٣) تمثل لهذا الاتجاه كذلك بمسرحية : صور وصيد Tyr et Sidon لجون سكلاندر J. Schalandre وكانت هذه المسرحية مأساة ، فعدلها المؤلف نفسه إلى مأساة لاهية عام ١٦٢٦ . وموضوعها فى الحرب القائمة بين ملكى صور وصيدا ، وأن ابن ملك كل منهما وقع أسيراً فى يد عدوه . و « بلكار » ابن ملك صيدا وقع فى حب ميليان ، وكان الرسول بين المحبين يوريديس ، مربية أخت ميليان الكبرى : كاساندر . وحين تكتشف المربية أن سيدتها كاساندر تحب هى أيضا بلكار تحاول عبثا تغيير عواطف المحب نحو سيدتها . وفى نفس الوقت ، يقع ابن ملك صور الأسير فى صيدا فى جريمة خيانة زوجية فى بلاط الملك ويقتل . فيقرر ملك صور قتل بلكار ، قصاصا ، ويؤجل التنفيذ للغد ، فتهىء المربية هربة على سفينة ، مع حبيبته . وحين يكتشف أنها كاساندر التى لا يبادلها الحب ، يهرب من السفينة فى زورق ، فتلقى كاساندر بنفسها إلى البحر ، وتكتشف أختها ميليان جثتها ، وتتهم فى قتلها ، ولكن تظهر براءتها ، ويعود بلكار إلى حبيبته الحقيقية : مليان ، ويعفى عنه ، وتنتهى المأساة بنهاية سعيدة .

لمفهومها ظهر فى دعوة « ديدرو (١) » إلى الملهاة الجادة ، أو الدراما البرجوازية ، التى تأخذ موضوعها من الواقع لا من التاريخ ، وتصور الموقف والملابسات من خلال شخصيات عادية من الطبقة الوسطى ، وتختلط فيها عناصر المأساة بالملهاة (٢) . وتجلت الدعوة نفسها فى النقد الألمانى على يد لسنج ، وشيلر ، ولدفيج ، وهيبل . فى أوائل القرن التاسع عشر (٣) .

وعلى أثر ذلك ظهرت الدراما الرومانتيكية على أنقاض المأساة القديمة . وأشهر من قعد لهذه الدراما وطبقها فى إنتاجه فى الأدب الفرنسى هو فكتور هوجو . فى مقدمة مسرحيته : كرومويل . وفى هذه المقدمة يتخذ هوجو شكسبير قدوة له فى هذه الدراما التى تختلط فيها الجد بالسخرية ، ويتجاور ما هو أدنى وما هو أسمى . ويتعاقب الضحك والبكاء ، وتمحى حدود المأساة والملهاة فى مفهومها القديم ، لتؤلف كلا متسقا يحاكى الحياة ، ويتخذ مادته منها . ولم يعد البطل فى هذه الدراما أرستقراطيا ، بل من البرجوازيين أو عامة الشعب . وقد يظهر شريراً ، على أن يلقى عبء شره على نظم المجتمع . ولكن البطل الرومانتيكى يظل حالما غريباً فى مجتمعه ، وتنتهى مشروعاته بالإخفاق . وأشهر الدرامات الرومانتيكية التى لا تزال ذات قيمة فنية هى مسرحية : روى بلاس (٤) ، لفكتور هوجو نفسه ، وفيها طبق دعوته السابقة للدراما الرومانتيكية

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢٧٠ – ٢٧٥ .

(٢) أنظر :

Diderot : Oeuvers, édition de la Pléiade, 1946, p. 1274-1303.

(٣) أنظر :

Eric Bentley : Playright as Thinker, New York, 1955, p. 25-29

(٤) Ruy Blas – (١٨٣٨) وتدور حوادثها فى أسبانيا فى أواخر القرن السابع عشر . وفيها الملك شارل الثانى شخصية تافهة يشتغل بالصيد واللهو عن شئون المملكة ، تاركا زوجته الألمانية الأصل : مارى دى نوبورج ، فريسة تقاليد القصر القاسية ومكائد رجال الحاشية . ومن هؤلاء دون سالوست الذى أغوى إحدى الوصيفات فحكمت الملكة بنفيه ، فدبر مكيدة للانتقام . وذلك بأن قدم لرجال القصر خادمه : روى بلاس – نبيل القلب ، من أصل متواضع ، تربى فى إحدى مدارس الإحسان – على أنه هو دون سيزار دى بازان ، والأخير ابن عم ادون سالوست ، أضاع ثروته وصار بوهيميا ، وقد سجنه دون سالوست وأمر بنفيه قبل تقديمه لروى بلاس مكانه . ثم يجعل روى بلاس يوقع عهداً يشهد فيه بأصله ، ويتعهد بطاعة دون سالوست متى لزم الأمر . وكان روى بلاس مثال الرومانتيكى الحالم بالمجد والاصلاح والانتصاف للفقراء من الأغنياء ، كما كان يحب المملكة عن بعد ، وقد أتاح له دون سالوست – بتقديمه لرجال القصر على أنه أمير – أن يحقق حلمه . وتحبه الملكة وترفعه إلى درجة رئيس وزراء المملكة ، فيقوم باصلاحات كثيرة . وفى قمة =

وفى نهاية القرن الثامن عشر والثلث الأول من القرن التاسع عشر ، ازدهرت الميلو دراما (١) ، أو الدراما الشعبية . وساعدت أحداث الثورة على ظهورها ، إذ أوجدت جمهوراً للمسرح على خط ضئيل من الثقافة ، ومولعا بالأحاسيس القوية . وفى الميلو دراما تبلغ داعية الألم(٣) أقصاها ، فمن أشباح إلى سراديب أرضية ، إلى شراك لأحداث القتل والخيانة . وتدور هذه الأحداث حول التنكيل بالبرىء ، وخيانة العهود ، ورياء الصداقة ، أو الإخلاص الذى لا تشوبه شائبة ، والحب المطلق ، وفجاءات المصائر فى الانتقام الخالى من الرحمة أو الظفر بثروة غير منتظرة ، أو التعرف على من فقدوا من الأهل والأطفال . وتنتهى غالبا بانتصار الضعيف بعد عناء قاس يتعرض له من الطغاة . والشخصيات فيها سطحية التصوير ، مقسمة بين خيرة وشريرة دون تنويع . وتدور أنماطها حول أربع شخصيات رئيسية عدا الشخصيات الثانوية الكثيرة : الشباب السوداوى المزاج المحب الشجاع ، والفتاة أو المرأة الطاهرة المظلومة ، والخائن الذى يجهل المشاعر الإنسانية جميعاً ، ثم شخصية غليظة الطبع قاسية وصولية غامضة . ويتخلل العرض موسيقى وسيمفونيات تساعد على شبوب الأحاسيس الغليظة . وتسترضى هذه المشاعر بانتصار الخير فى النهاية . ولا يولى المؤلف الأسلوب أية عناية . والأحداث فى مختلف الميلودرامات تكاد تكون مكرورة . ولاخلاف فى أن الميلودرامات ليس فيها عمق فى الفكرة ولا قوة فى المشاعر ، على الرغم من شيوعها فى العصر الرومانتيكى فى الآداب الكبرى الأوروبية . ولا نغفل الإشارة إلى تأثيرها العميق فى الدراما الرومانتيكية ، فمسرحية « روى بلاس » السابقة الذكر ، بها آثار واضحة للميلو دراما فى بساطة التحليل النفسى ، وسوء طوية دون سالوست المطلقة ، مقابل طيبة روى بلاس الخالصة . على أن الميلو دراما قد أثرت فى إدخال الموسيقى فى المسرحيات الحديثة ، مثل مسرحيات إبسن . ثم إن عناية مؤلفى الميلو دراما بالحكاية أو

= مجده يعود دون سالوست ، ويزيف دعوة للملكة أن تأتى إلى منزل روى بلاس ليلا وتقع الملكة فى الفخ ، وتكاد تفشل الخطة بمقدم دون سيزار الحقيقى الذى انتحل روى بلاس شخصيته ، ولكن يمنعه دون سالوست ، فيهدد باشهار الفضيحة فى هذه الزيارة المريبة ، ويخبرها بأن روى بلاس ليس سوى خادم له . وينتقم روى بلاس لنفسه بقتل دون سالوست ، ثم يقتل نفسه .

(١) Melodrame — والكلمة مركبة من ميلوس ومعناها باليونانية : غناء ، ودراما . وقد أتى هذا الاسم من السيمفونيات التى كانت تسبق دخول الشخصيات فيها ، وتصحب الأحداث الهامة ، ولكن معناها الفنى أصبح يتجاوز مجرد المعنى اللغوى للاسم ، كما نشرح .

(٢) أنظر ص ٦٤ — ٦٥ من هذا الكتاب .

الحدث فى المسرحية مهدت للمسرحيات المحكمة الصنع (١) ، على يد الكاتب الفرنسى أوجين سكريب (١٧٩١ — ١٨٦١) وقد أثرت فى بناء كثير من المسرحيات الحديثة ، على الرغم من أن مسرحيات ذلك الكاتب ليست ذات قيمة أدبية . وأخيراً ساعدت الميلو درامات — مع الرومانتيكية — على موت المأساة نهائيا فى مفهومها القديم ، وعلى ظهور الدراما الحديثة ، وإن كانت خصائص الميلو درامات التى أشرنا إليها تعد عيوبا فنية خطيرة فى المسرحيات الحديثة . وبرغم أن الدراما الرومانتيكية تبعد عن الغوص فى صميم الواقع . لأن بطلها حالم يتعلق بعالم مثالى لا وجود له .

وقد عرف زولا للحركة الرومانتيكية فضلها فى القضاء على القيود المأسورة الجامدة من الوحدات الثلاث ، ومن البطل الأرسطى النبيل ، وأشاد بعنايتها بالحدث والحركة فى المسرح ، ولكنه عاب عليها مع ذلك طابعها الشعرى ، وأنها لا تأخذ موضوعاتها من الحاضر . وفى رأيه أن الأدب إذا كان عليه أن يساير الإنسانية فلم تعد الروماتيكية كافية لا فى طابعها الشعرى ، ولا فى لجوئها إلى الموضوعات التاريخية التى لا تشف عن الحاضر ولا فى تصويرها لشخصيات سطحية حالمة ، خالية أو تكاد من التحليل النفسى ، مما يضعف الأثر الدرامى ، ويطمس معالم المسرحية ، بتقريبها من الملحمة القديمة . ثم يدعو زولا إلى تصوير الواقع فى الأحداث والشخصيات والقضايا ، وينذر بأنه إذا لم يلجأ المسرح إلى الاتجاه الواقعى فإنه مقضى عليه بالموت لا محالة . وفى هذه الدعوة تجلت معالم المسرحية ، الحديثة ، بالرغم من أن زولا يحتم فيها ما لم يلتزمه الواقعيون من من ترتيب الأحداث بحيث تشف عن النتائج التى انتهى إليها العلم ، وبخاصة عن أثر الوراثة والبيئة . وفى هذا وحده تفترق الطبيعة عند زولا عن الواقعية الحديثة (٢) . وفى

---

(١) ما يسمى بالفرنسية la pièce bien faite وبالانجليزية well-made play — ولا نريد أن يسترسل فى شرح نظريات لا أثر لها فى نقد المسرحية الحديثة . والمتأمل فى كثير من المسرحيات التى بدأ بها مسرحنا العربى والتى لا قيمة أدبية لها ، يجد بها كثيرا من السمات الميلودرامية . وقد ساعد كذلك على ظهور الميلودراما حركة العاصفة والانطلاق الأدبية فى ألمانيا ، والقصة السوداء على يد آن راد كليف فى انجلترا . أنظر :

Allardyce Nicoll : World Drama, London, 1854, 432-438, 461-462 485-487, 604-605.

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٤٦–٥٨١ ، ٥١٩ ثم :

E. Zola : Le Naturalisme au Théâtre. Paris, 1965, p. 8-25

وكذا مرجع اريك بنتلى السابق الذكر ص ٧ — ٨ .

الاتجاه الواقعي تمثل مجرى الوعي الحديث . لسيطرة الإنسان على الحياة ووسائلها ، أو شعوره الحق بموقفه من عقباتها ، فصارت الواقعية طابعاً عاماً للاتجاهات المسرحية الكبرى منذ دعوة زولا ، حتى فى المذهب الرمزى نفسه الذى كان يسمى اتجاهه المسرحى : المثالية الواقعية (١) ، ثم فى التعبيرية التى استعانت على جلاء الواقع بالكشف عن عالم اللاشعور فى شخصيات المسرح ، وكذلك فى مسرحيات الفكرة ، والمسرحيات الملحمية على نحو ما دعا إليه « بريشت » الألمانى .

وفى الدراما الحديثة صار البطل رجلا عاديا من عامة الناس أو أدنيائهم ، وفيما قد يغلب طابع الملهاة التى نرى فيها الحياة وننتقدها ، أو طابع المأساة لنشعر بأسى المصير . وعلى الرغم من أن طابع المأساة أو الملهاة قد يفسر نوع التأثير المسرحى فى الجمهور ، وسر نجاح المسرحية لديه واهتمامه بها ، فقد اختلطت المأساة بالملهاة ، بحيث لم تعد قواعد التفريق بينهما معياراً لنضج الخلق الفنى . فالحياة أخلاق وأفكار وشخصيات ذات حركة نفسية وسط مجتمعات لا ركود فيها ، لا فى سطحها ، ولا فى أعماق مستويات الوعى .

ولا ينبغى أن يفهم من شرحنا لموت المأساة الكلاسيكية أننا نقصد إلى القول بأن العنصر المأسوى لاوجود له فى الدراما الحديثة . فى هذه الدراما يعمق معنى الضحك حتى يقرب من البكاء ، فى حين تتجلى أبعاد المأساة فى وعى الفرد وفى سوء النظم الاجتماعية(٢) معاً . ويهمنا جلاء النواحى الفنية للدراما الحديثة من خلال الاتجاهات الكبرى العالمية ، مبتدئين دائما بما قاله أرسطو لنتجاوزه . وواضح أننا نقصد إلى جلاء ما يخص المسرحيات بوصفها خلقاً أدبياً ، لا ما يخص الإخراج والتمثيل . ولهذا سنعالج المسائل الآتية بالترتيب : الحدث أو الحكاية ، والشخصيات وأبعادها فى الصراع الدرامى ، والموقف الدرامى ، والفكرة فى مفهومها الحديث ، لنختم هذا الفصل بالحديث عن المقولة والأسلوب .

---

(١) Idèaloréalisme

(٢) أنظر Erie Bintly : op. cit. p. 30-34

وكذا :

Lanson : Esquisse d'une Histoire de La Tragédie Française Paris, 1954, P. 182-192.

(٢)

الحكاية — الحـــــدث

أتنحصر أهمية المسرحية فى حكايتها المحكمة ، أم فى تصوير نفسية الشخصيات ، أم تكتسب قيمتها الفنية من الفكرة أو الأفكار التى تحتوى عليها ، أم من المشاعر المثارة ؟ الحق أنه على الرغم من أن المسرحية قد تختص بطابع يغلب عليه ضرب من ضروب الإثارة الفنية السابقة ، فإن أهميتها فى وحدتها الفنية المتضمنة لهذه النواحى الفنية جميعها بصورة من الصور . ومن ثم نعلل شروحنا لكل منها .

وسبق أن اهتم أرسطو بالحكاية لأنها أساس الفعل ، وهو مدار الشقاوة والسعادة(١) ، وجعل الحكاية محور أهم النواحى الفنية والوظيفية المسرحية ، من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير . وكثيرا ما ردد بعض النقاد العالميين أن نظرة أرسطو هذه قد بليت ، لأن الأحداث فى القصة أو المسرحية لا تخلق أدباً ، ولكنا شرحنا وجهة أرسطو فى أنه قصد إلى إحكام الحكاية المرتبطة بالشخصيات ونفسيتها وتطورها ، لأن الأحداث الفنية بمثابة النتاج والثمرة للشخصيات (٢) ، كما يؤخذ من مجموع نقده ، وبهذا المعنى لازالت ذات قيمة . فكل مسرحية لها نوع من النمو والتقدم فى أحداثها ، على أن تتركز هذه الأحداث حول مسألة أو فكرة أو قضية يدور حولها نوع من الصراع كما سنشرحه بعد ، يتبلور فى عاقبة الأمر فى صور محاجة فنية تشبه المحاجة المنطقية ، لا بطريق سرد الأحداث ، بل بعلاقاتها السببية .

وكان الاتجاه الأرسطى والكلاسيكى إلى تركيز الحدث (٣) . وبلغ التركيز أقصاه فى المذهب الكلاسيكى ، فى الدعوة إلى وحدة الزمان والمكان (٤) . ثم قضى الرومانتيكيون على وحدتى الزمان والمكان وأبقوا على وحدة الحدث ، كما بين ذلك فكتور هوجو فى مقدمة مسرحيته : « كرمويل » . على أن مما يلحظه النقد الحديث أن امتداد المسرحية الطويل فى الزمن يضعف تصويرها الفنى . فمثلا يمتد الزمن فى مسرحية شكسبير : انطوان وكليوباترا ، إلى نحو عشرين عاما ، وهى من أضعف

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥٥ — ٥٦ وفيها شرح لمعنى الحكاية والحدث فى المسرحية .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٣ — ٥٦ .

(٣) لمعايير تركيز أرسطو للحدث أنظر ص ٥٨ — ٦١ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ٦٨ — ٧٢ من هذا الكتاب .

مسرحيات شكسبير فنياً لهذا السبب ، كما لحظ ذلك النقاد . وغالبا ما يركز « إبسن » الحدث فى مسرحياته ، بحيث لا يكاد يتجاوز يوماً واحداً ، مع أنه من آباء المسرحية الحديثة .

وقد فسر « كورنى » الكلاسيكى وحدة الحدث على نحو فريد لا ينبغى إغفاله فقد: رأى أنه يجب أن يقصد به « وحدة الخطر » أو « وحدة العقبة » فتتعدد الأحداث الجزئية للشخصيات على شرط أن يكون واحد منها كاملا ، والآخر غير كامل . ولكن له وظيفة فنية هى توكيد الحدث الأول ، وإظهار السمات النفسية للشخصيات . وفى مسرحيته الشهيرة : السيد (١) ، يحب دون رودريج ودون سانش كلاهما شيمين ؛ فى حين تحب شيمين أولهما ، وتحب الوصيفة دون رودريج ، ولكنه لا يحبها . وقد كانت الأكاديمية الفرنسية قد نقدت تعدد الحدث فى هذه المسرحية التى كان عنوانها أولا : المأساة اللاهية ، ثم سماها مؤلفها بعد : مأساة (٢) .

أما تعدد الحدث أو تعدد الحلول فى رتابة ، مع وحدة الخطر أو بدونه ، فلا يزال عيباً فنياً يوزع مشاعر الجمهور . ويضعف قضية المؤلف فى تصويره ، وقد كان ذلك شائعاً فى المسرحيات (٣) الرعوية ، وفى بعض المسرحيات (٤) الكلاسيكية .

---

(١) Lecid (١٦٣٦ م) أنظر موجز الأحداث والفكرة فى هذه المسرحية فى هامش ص ٤٦٨ .

(٢) أنظر ، للعراك حول هذه المسألة ، مرجع كورنى السابق الذكر ج ٢ ص ٥٧٥ — ٥٨٣ ، وكذا مرجع هنرى براى ، السابق الذكر ، ص ٢٤٧ — ٢٤٨ — وكذا : لانسون أ : كورنى ، ص ٦٥ .

(٣) هذه المسرحيات نشأت أولا فى الأدب الإيطالى ثم الاسبانى ، ومن أشهرها فى الأدب الفرنسى ، مسرحية الرعاة الشعرية : Les Bergeris ، للشاعر ، راكان (١٥٨٩ — ١٦٧٠) — مثلت عام ١٦١٨ — والشخصيات فيها كلها رعوية ، ولكنها أقنعة لشخصيات أرستقراطية . وفيها أرتنيس قد وعد أهلها بتزويجها من لوسيداس ، ولكنها تحب تيزماندر ، فى حين يحب هو « ايدالى » حبا لا أمل فيه ، لأنها تحب بدورها السيدور حبا بائسا كذلك ، لأنه يحب أرتنيس . فتحاول أن تترهب . فيحاول السيدور الانتحار . وحين تعلم بانتحاره تخف من الدير إليه ، وتقع مغشيا عليها فى أحضان والده الذى يعتزم التعجيل بزواجهما . ويعلم والد إيدالى بالعلاقة بينها وبين السيدور ، فيلتزم أن يهبها للآلهة ديانا ، ولكن تيزيماندر ينقذها ، فتعترف له بالجميل ، وتحبه بدلا من السيدور . وتبقى العقبة الأخيرة فى زواج أرتنيس من السيدور : أن الآلهة ديانا حين نذر والدا الفتاة ابنتهما لها ، وهى طفلة ، رأت ألا يكون زوجها غريبا عن البلد ، وتزول كل عقبة حين يكتشف سيلين ، والد أرتنيس ، أن السيدور ليس سوى ابن لأخيه كان قد اختفى فى صغره .

(٤) مثل ملهاة الوصيفة la Suivante (١٦٣٤) لكورنى . وفيها يحب نيات الوصيفة أمارانت ، ولكنه يريد أن يتخلص منها بحب سيدتها دافنيس . فيقرب ما بين أمارانت وفلورام ليحب كلاهما الآخر ، و حين ينعقد حب قوى بين دافنيس وفلورام ، ويتعقد الموضوع أكثر من ذلك حين يحب والد دافنيس الشيخ =

ويغلب تعدد الحدث فى مسرحيات شوقى : فى مسرحيته : مصر كليوباترا ، حدثان ، هما حب كليوباترا لانطونيوس ، ثم حب حابى لهيلانه . وكذلك مسرحية شوقى الأخرى : أميرة الأندلس ، تختم المأساة بخاتمتين مختلفتين : فمن ناحية تنهار دولة المعتمد بن عباد فى أشبيلية ، ويسجن الملك الشاعر وأسرته فى شمال أفريقيا عند ملك المرابطين : يوسف بن تاشفين ، ومن ناحية ثانية ينعقد زواج حسون ببثينة ابنة ذلك الملك العاثر . ونرى كذلك تعدد الحدث والحلول فى مسرحيته : على بك الكبير : فمع غدر محمد أبى الذهب بسيده ، يوجد حدث آخر : هو ولوع مراد بآمال ، ثم اكتشافه أنه أخ لها (١) . وتعد الأحداث والحلول على هذا النحو النحو يضعف الوحدة التى تتركز فيها الأحداث والمشاعر . ومن شأنه أن يوهن الأثر العام للمسرحية . وربما أراد شوقى بتعدد الحلول — على نحو ماذكرنا تخفيف وقع المأساة على جمهور لم يكن قد تهيأ لها ، كما سبق أن نبه لذلك (٢) أرسطو .

والمنطق الدرامى يختلف اختلافا جوهريا عن نظيره فى القصة . فمجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والأحداث — بحيث تتجلى فيها الوحدة — أوسع فى القصة منه فى المسرحية . فى المسرحية لابد أن يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات ، بحيث تتسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنة النفسية للشخصيات ، حتى يكون منطق المسرحية نابعاً من نفس الأفعال التى لا طريق لعرضها سوى الحوار . ومن هذه الناحية يظهر الفرق بين المسرحية والقصة حين تصاغ القصص فى مسرحيات ، فتتعرض لخطر القضاء على منطقها الفنى الذى كانت قد اكتسبته فى القصة ، ويحتاج المؤلف لتلافى هذا الخطر فى المسرحية إلى جهد كبير . فقد نفهم تعدد المصائر والأحداث فى مسرحية أخذت من قصة الأستاذ نجيب محفوظ : « بداية ونهاية » ، حيث تنتحر نفيسة بعد أن انحدرت فى الغواية ، ويظل أخوها حسن تطارده العدالة وهو مريبا فى سلوكه ، ولا يتخلص من المأساة حسنين الضابط ، فيتلوث شرفه بسلوك أسرته ،

= أخت فلورام ، ويساوم بذلك الحب على زواج ابنته من فلورام . وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة بقران فلورام ودافنيس ، ونهاية بائسة بهجران الوصيفة من حبيبها الزائفين . ومثل هذه المسرحيات — سواء كانت رعوية أم غير رعوية — لم تعد لبنائها قيمة فنية .

(١) مع النصوص الأصلية للمسرحيات ، ارجع إلى : الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقى : ص ٢٤ — ٢٧ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦١ .

ويبقى غارقاً فى وعيه بالمأساة ، حتى ليقود أخته إلى النيل كى تنتحر ، ويظل هو متردداً بين الموت والحياة ينظر إلى الماء مثوى أخته الأخير . وذلك أن هذا التعدد فى الأحداث والمصائر ذو وحدة مقصودة للمؤلف ، هى تصوير مأساة البرجوازية المنحلة ، فى عالم تنهار قيمه وتتطلب التجديد فى مختلف قطاعاتها (١) .

وقد اشتهر الإسكندر دوما الإبن بمسرحيته : غادة الكاميليا ، التى مثلت عام ١٨٨٢ ، وقد اقتبسها من قصة له بنفس العنوان ، ظهرت عام ١٨٤٨ ، فكانت المسرحية بدءاً لما سمى فيما بعد : « ملهاة العادات والتقاليد » ، وعدت من المسرحيات الواقعية التى كان لها تأثير فى الآداب العالمية ، على حين كانت مسرحية : حالة الحصار لألبير كامو ، دون قصته : الطاعون . وذلك لضعف ترابط الأحداث فى المسرحية ، وإيراد الأفكار — نتيجة لذلك — فى صورة يعوزها التحديد ، حتى أصبحت رمزية المسرحية تجريدية ، بعد أن كانت هذه الرمزية شفافة عميقة فى القصة (٢) .

وكان من أهم نواحى التجديد فى المسرحيات الحديثة — فيما يتعلق بالحدث — أن يستبدل به التعمق فى تصوير الحالات النفسية واقعيا ، فتتعدد الشخصيات مطمورة فى حالاتها النفسية ، غائصة فى الواقع ، مغلولة الإرادة بعجزها عن التخلص من مأساتها . وبدلا من التطور فى تقدم الحدث ، يعمق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير ، كى تشف عن قطاع من العالم الراكد الأسن ، يستثير ، بحالته المقززة التعجل بتغييره . ورائد هذا الاتجاه فى المسرح الحديث هو تشيخوف فهو لا ينهج منهج الحكاية الواحدة المؤتلفة ، التى تعنى بتفاصيل حدث واحد متصل الأجزاء . ولكنه يقصد — من عرض الحالات النفسية — إلى تهيئة مجال اجتماعى رهيب يدفع إلى التفكير العميق .

(١) وقد غلب على مسرحنا فى السنين الأخيرة الاقتباس من القصص ، من غير تمييز بين عالم القصة والمسرحية ، وقد نبه إلى هذا الخطر كثير من النقاد والمخرجين المتخصصين . اقرأ على سبيل المثال : نبيل الألفى : من عالم المسرح ، ١٩٦٠ ، ص ١١٧ — ١٣٥ ، وفيها يعيب تفكك الأحداث فى مسرحية أخذت من قصة : زقاق المدق للأستاذ نجيب محفوظ .

(٢) أنظر :

Gabriel Marcel : l'Heure Théâtrale, Paris 1959, p. 167-172.

ومثال ذلك مسرحيته : بستان الكرز (١) ، ويكاد يكون الحدث فيها معدوما . فالبطل فى الحقيقة هو البستان الذى يتلاقى على أرضه الماضى والحاضر والمستقبل ، الماضى الإقطاعى مستغرقاً فى الغابر ، متعلقاً عبثا بالأمجاد الغاربة ، والحاضر البرجوازى المستأثر ، والمستقبل الفنى يلوح على الأفق . وهذا البستان هو الذى يدفع الأسرة الأرستقراطية أن تفضل الإفلاس طوعاً على بيع جزء من أرضها والنجاة بذلك من براثن الديون ، فيحل لوباخين البرجوازى القاسى محل الأسرة فى تملكه للبستان بعد إفلاس الأسرة .

ولكن يبدو أن الأيدى العاملة فى البستان ، والأفكار المرتبطة بمصيره ، تظل تتوقع حياة أكثر جدية فى المستقبل . فالشخصيات أسيرة حالاتها الباطنة ، وتقوم اللوحات النفسية العميقة مقام الأحداث .

وقد برع تشيخوف فى هذه النزعة الفريدة فى المسرحيات الواقعية . فمسرحيته الأخرى : الشقيقات(٢) الثلاث ، يصور فيها ركود الحالة النفسية للشقيقات الثلاث ،

---

(١) مسرحية فى أربعة فصول لتشيخوف ، وهى آخر مسرحية له ، مثلت عام ١٩٠٤ ، تعود ليوبوف أندريفنا رانفسكايا Liou bov Andréevna Ranevskaia هى وأخوها جاييف Gaev من سفرها بعد إقامة طويلة لها فى باريس بددت فيها أموالها على عشيق هجرها بعد إفلاسها ، ولا بد من بيع البستان لسداد الدين والإقامة خارج البلد . لوباخين Lopakhine التاجر الذى ولعت به فاريا Varia (المتبناة من أندريفنا) يتوسل للمالكين أن يعرضا للبيع البستان وبعض الأرض المملوكة لهما لسداد الديون . ولكن الأسرة تفضل ، بدون وعى منها ، إفلاسها على تجزئة ملكيتها . ويشترى لوباخين الأرض والبستان ، وفى المسرحية أنيا Ania تحب تروفيموف المفكر الذى يأبى أن يستذل للرباخين نظير المال . وتنتهى المسرحية برحيل الأسرة كأن لا مأساة هناك : فالسيدة تودع الأرض كما لو كانت تودع صاحبا ستلقاه ؛ ولوباخين يسخر من فكرة زواجه من فاريا ، وتعلن هى أنها ستعمل فى المستقبل مربية ومديرة بيت لدى أسرة صديقة ، وتأمل أنيا أن تنجح فى دراستها لتعمل ، ويعقب ذلك هدوء لا تقطعه سوى دقات الفؤوس تستأصل الأشجار القديمة ، مع عبارات التوديع من أنيا وصديقها تروفيموف : تقول الأولى : وداعا أيتها الحياة القديمة ، ويقول الثانى مرحبا بالحياة الجديدة .

(٢) مثلت هذه المسرحية عام ١٩٠١ : ثلاث شقيقات كبراهن أولجا ، ووسطاهن ماشا ، وصغراهن ايرينا ؛ يعشن فى عاصمة من عواصم الريف مع أخيهن أندرى وزوجته السليطة المستبدة : ناتاشا . أولجا مدرسة تضيق بمهنتها وتحلم بتركها دون أن تفعل ما يحقق رغبتها . وماشا ضاقت ذرعاً بالزواج ، فقد خاب أملها فى الشاب الذى ظنته فتى أحلامها بعد أن تزوجته . ويخف عنها أن تتحدث مع الضابط فيرشنين المتزوج وله طفلان . وايرينا تضيق ذرعاً بالفراغ وتتوق للعمل ، ولكنها بعد ذلك تضيق بالعمل ، وتصبح فى عنائها وحالتها النفسية صورة لأختها الكبرى . ويتعلق بها الضابط سوليني ، ينافسه البارون المتعطل زوتنباح . والأخ =

يحملن — دون أن يبذلن ما يساعد على تحقيق شيء — فى صور نفسية تبين عن الدوافع الخبيثة ، وعن القلق الذى يتربص بهذه المخلوقات فى أدق ما تحفل به الحياة اليومية العادية . وفى المسرحية تبدو السلبية البشعة تشوبها الحسرة والضيق ، مما يمثل النفس الروسية قبيل الثورة ، وفى نهاية القرن التاسع عشر .

وأوغل اتجاهات التجديد المسرحية — فيما يخص الحدث — ما تم على يد الكاتب والناقد الألمانى : برتولد بريشت (١٨٩٨ — ١٩٥٦) ، فيما سماه هو : المسرح الملحمى ونبادر القول بأن هذا المسرح لا يمت بصلة للملحمة (١) فى مفهومها القديم ، إنما يبرره ويشرحه قول أحد النقاد الألمان : « إن الإنسان أصبح فى العصر الحديث واعيا بطبيعته الخاصة على طريقة جديدة ، وإن « موضوعية الوجود » هذه تتطلب نموا محددا لمسرح (ملحمى) . حيث يواجه الإنسان نفسه فى منهج (٢) نقدى » ، وفى عام ١٩٣١ كتب بريشت نقدا يحدد فيه — إجمالا — خواص مسرحياته « اللاأرسطية » كما يسميها ، مع معارضة هذه الخواص بنظيرتها فى النقد المسرحى قبله . وفى ذلك النقد ، قرر أن مسرحياته قصصية لا تعتمد على الحدث ، وأنها تجعل من المتفرج ملاحظاً ، ولكنها توقظ قدرته على العمل ، بخلاف المسرحيات الأرسطية التى يستغرق فيها المتفرج فى

= والأخوات . جميعا يتفقن فى حلمهن بالعيش فى موسكو ، رمز الخلاص والتحرر . ويتهدد الإفلاس الأسرة بسبب لعب أخيهن القمار وسوء سلوك زوجته مع مدير البلدية ، وترجو الكبرى أختها الصغرى أن تتزوج من زوتنباخ ، لا من سوليني . (وهؤلاء الضباط كانوا يترددون على الأسرة من فرقة بالبلدية كان والد الأسرة المتوفى قائداً لها) . ولكن الفرقة يجب أن ترحل عن البلد بغير عودة ، فتفقد ماشا حبيبها ؛ ثم تدفع الغيرة سوليني أن يدعو زوتنباخ لمبارزة ليقتله فى دناءة . فتقلع الأخوات الثلاث عن حلمهن ، ويلجأن للاستسلام « إذ هو فضيلة البؤس » . وتختتم المسرحية بالموسيقى العسكرية ورحيل الفرقة ، وتوديع الشقيقات لآمالهن ، قائلات : « إنهم يرحلون عنا ... لقد تركونا تماماً وإلى الأبد .... سنظل وحيدات ... وعلينا أن نبدأ من جديد ... علينا أن نعيش » .

(١) لا صلة بين هذه التسمية وما كان قد أطلق عليه الدراما الملحمية الشعرية ، وهى غير قابلة للتمثيل ، بعض مسرحيات هوجو : « نهاية الشيطان » و « عام ثلاثة وتسعين » ؛ ويمثلها خير تمثيل مسرحية توماس هاردى (١٨٤٠ — ١٩٢٩) التى عنوانها : الأسر Dynastes ، ونشرت من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٠٨ ، وتحتوى على تسعة عشر فصلا ومائة وثلاثين منظرا ، شعرا ونثرا ، وتدور حوادثها فى السنين الأخيرة وفيها يبث المؤلف أفكاره فى الجبرية التاريخية العمياء اللاواعية التى تسيطر على العالم ، ويشوبها طابع غيبى يعبر عن الأمل فى الإدارة الخيرة فى المستقبل . ولم يعد لمثل هذه المسرحيات قيمة درامية ولا فنية إلا فى مقطوعاتها الغنائية الفلسفية .

(٢) أنظر : Eric Bentley, op. cit., p. 215-216

الحدث المسرحى ، حيث يستهلك الحدث قدرته على العمل ، وأن مسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم ، لا تجربة . وفى مسرحياته يواجه المتفرج أمراً لا يندمج فيه ، فهى أقيسة ، لا إيحاء ، كما فى المسرحيات من قبل ، على أن مسرحياته تتحول فيها المشاعر إلى وقائع ، يراها المتفرج ويواجهها ليدرسها ، فى حين كانت المسرحيات قبله مبينة على الشعور فحسب ، ولا يفترض فى مسرحياته أن الإنسان قد أحيط بجوانبه علما وأنه غير قابل للتغيير ، بل هو فيها موضوع بحث ، متغير دائما ، ومبعث تغير لعالمه ، وليس مثار الاهتمام فى مسرحياته هو الحل والمخرج ، بل طريقة الحل وتبريرها الفكرى ، وكل منظر فى مسرحياته مقصود لذاته . لا يتوقف معناه على ما بعده ، فالموضوع يتقدم فى صورة موجات تحدودب ، فى جو مفاجآت لا فى خطوط متصلة ، ثم إن فى مسرحياته تحدد الحقيقة الاجتماعية الفكرة على حسب العقل ، فى حين كانت الفكرة هى التى تحدد الحقيقة على حسب الغرائز ، وأخيراً يقول إن مسرحياته مبينة على إثارة الفكر ، لا الشعور (١) .

على أن بريشت — إذا كان قد أهمل وحدة الحكاية ، والتصوير النفسى (٢) للشخصيات — لم يهمل وحدة الموضوع ، فالأحداث تتكرر ، ولكن الرباط الخفى الذى يجمعها ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله . ومن خلال الإطار المصطنع ينكشف الواقع الاجتماعى الضارى المتوعد . ومن هذه الناحية يبدو « المسرح الملحمى » أكثر توغلا فى الواقع الاجتماعى من واقعية زولا نفسه ، عن طريق التفكير ، لا عن طريق داعية الألم (٣) الأرسطية .

ولكن دعوة بريشت النقدية لا ينبغى أن تصرفنا عن النظر فى مدى صدقها حين نطبقها على مسرحياته الناجحة . ومن البدهى أن التجديد ليس مجرد مخالفة وهدم للقديم ، بل إن وراءه عبقرية تهضم القديم وتتمثله قبل أن تقيم الجديد على انقاضه ، وحينما

---

(١) ليست هذه حدوداً فاصلة تامة بين مسرح بريشت وما سبقه ، باعتراف بريشت نفسه ، على أنا نبين مدى صدق نقده فى تطبيقه على بعض مسرحياته من خلال دراستنا ، أنظر المرجع السابق ص ٦٢ — ٦٣ ، وكذا :

Ronald Gray : Brecht, London, 1961, P. 14.

(٢) سنعود للكلام فى رأية فى الشخصيات حين نتعرض لدراسة الفكرة فيما بعد .

(٣) أنظر لفهم داعية الألم الأرسطية هذا الكتاب صفحات ٦٤ — ٧٤ .

نتحدث فى الفكرة ، سنشرح أنها ليست خالية من الشعور فى مسرحيات بريشت كما يزعم ، ولكنا الآن نقرر أنه حرص على وحدة القضية والفكرة ، وفى ضوئها رتب الأحداث ، بحيث أصبح لوضعها — بعضها بعد بعض — نوع من الإيقاع ، يتجلى فيه جهد فنى كبير . وهذا الإيقاع الضرورى يقوم مقام وحدة الحدث فى المسرحيات قبله ، ويعبر عنه كاتب وناقد آخر ، ممن اتبعوا فى مسرحياتهم منهج بريشت ، هو أوجين يونسكو (١) ، قائلا : « بما أن الحكاية فى المسرحية لم تعد لها أهمية . فإنى أحلم باكتشاف إيقاعات جديدة درامية أخلص ما تكون ، كى أنتجها فى صورة مناظر حركية خالصة » (٢) . ويقول فى مقدمة مسرحيته : « ضحايا الواجب » : لم يعد مجال للتحدث عن الحدث ، والسببية ، فعلينا أن نجهلهما جهلا تاما . ولا وجود — بعد — لمأساة أو ملهاة ، فالمأسوى يتحول هزلياً ، والهزلى مأسوياً (٣) .. » .

ونمثل هنا بمسرحية لبريشت ، نبين فيها نوع الوحدة الجديدة التى حلت محل الوحدة فى الحدث ، هى مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية » . وفيها خمسة أحداث . الحدث الأول موضوعه تنازع جماعتين من جماعات التعاون الزراعى ذى الملكية الجماعية على قطعة أرض . وإحدى الجماعتين تستخدم الآلات الحديثة للزراعة ، والمسألة هى : على أى مبدأ يمكن الفصل فى النزاع بينهما ؟ . وننتقل — بعد — إلى الحدث الثانى : فنرى حدث طفل لحاكم إقليم جروسينيا ، تهجره أمه حين دهمت الثورة البلد ، غير ملقية بالا لسوى جمع ملابسها وحليها والنجاة بها ، فتأخذه خادم رحيمة هى « جروشا» لتعنى به وتربيه . وعلى الأثر نرى هذه الخادم — بسبب تعلقها بتربية الطفل — تتعرض لخطر حدث آخر ، هو ضرورة تخليها عن حبها ، لتتزوج فلاحاً ، كى ينتسب إليه الطفل ، فلا يرمى بأنه ظنين المولد ، وكان حبيبها غائباً عن البلد ويظن أنه مات . وبذلك تقع فى مأزق شرح الملابسات القاسية لحبيبها حين يعود . والحدث الرابع حدث القاضى .

---

(١) Eugène Ionesco كاتب وناقد مسرحى فرنسى معاصر ، من أصل رومانى ، ولكنه مقيم ، نهائيا فى باريس ، ولد فى ٢٦ من نوفمبر عام ١٩١٢ — وله مسرحيات كثيرة مترجمة إلى كثير من لغات العالم .

(٢) أنظر له مقالا بعنوان : L'Invraisemblable

فى : Arts (!R.), 424, 1953, p. 1-12

(٣) وأنظر كذلك : Pierre de Boisdeffre : Histoire Vivante de la Littérature d'aujour d'hui, Paris, 1960, p. 706-707.

آزدك ، لا ضمير له ، يظفر بمنصبه فى عهد الحكومة غير الشرعية ، ولكنه يحتفظ بمنصبه حين يعود الحكم الشرعى للبلاد ، لأنه كان أدى خدمة لبعض رجاله . ويتمثل الحدث الأخير فى مطالبة زوجة الحاكم للخادم برد طفلها . ويحكم فى الأمر القاضى « آزدك » حكماً مزعمياً يؤيد قضية عامة للمؤلف يذكرها فى ختام المسرحية فيقضى بأن الطفل لمن ينتزعه بالقوة من داخل دائرة طباشير رسمها ، ويأذن لكل من الأم والخادم أن يأخذ كلاهما بذراع من ذراعى الطفل ، ليظفر به الأقوى من بينهما . وتحجم الخادم شفقة بالطفل . ويعود القاضى فيحكم به للخادم لأنها رأفت به . وختام المسرحية يربط بين هذه الأحداث جميعاً ، ويومىء إلى المبدأ فى حل النزاع فى الحدث الأول : « كل شىء ملك لمن يحسن التصرف فيه . وهكذا يكون الأطفال لمن تتوافر لهن صفات الأمومة كى يسعدوا ، والعربات لمن يجيدون قيادتها كى تسير ، والوادى لمن يقدرون على ريه كى يؤتى ثمرته (١) » . فالانقطاع المفاجىء بين الحدث الأول والأحداث التالية ليس إلا ظاهرياً ، ومقصوداً فنياً ، ليحمل المتفرج — فى إحكام — على التفكير فى موضوع أعمق مما يبدو لأول وهلة . والربط بين الأحداث الأربعة التالية وبين الحدث الأول واضح فى ختام المسرحية . على أن الأحداث الأربعة تكشف عن قضية حبيبة إلى بريشت ، ويؤيدها فى كثير من مسرحياته : تلك هى فساد العالم غير الإشتراكى ، ومدى الأثرة فيه ، بحيث يتطلب التغيير السريع على مبادىء جديدة حاسمة واضحة الهدف . ولا يمكن إصلاح قطاع منه دون إصلاح القطاعات الأخرى . ويبدو الخير فى هذا العالم الفاسد ضئيلا وصدفة . فالحكم الصائب يصدر عن قاض فاسد وصولى . وأمامَ طيبة الخادم الرحيمة عقبات كأداء . ويسرى الشر من قطاع إلى آخر بحيث يطمس معالم الخير فى النفوس الطيبة فى الأصل ، ويساعد على نمو النزعات الخبيثة ، فتبدو العلاقات الاجتماعية فاسدة معوقة تستدعى الثورة الشاملة ، فالعلاقات بين الأحداث فى تلك المسرحيات محكمة ، تبين عن نوع من الوحدة الفكرية ، والإيقاع الذهنى ، وإن كانت لا تبدو جلية لأول وهلة .

على أن بعض المسرحيات القديمة يبدو فيها انقطاع حلقات الحدث ظاهراً ، فى حين تتجمع هذه الحلقات بعد ، كمقدمات للاحقاتها . مثل : « هاملت » لشكسبير ،

---

(١) مما يستحق الذكر أن الأحداث الأربعة التى تلى الحدث الأول مقتبسة من مسرحية للكاتب الصينى : لى هسنج تاو li Hsing Tao ، وعنوانها : دائرة الطباشير :

إد نلحظ في الفصل الأول أن افتتاح المنظر الثانى يقطع تتابع الحدث بظهور شبح الملك المقتول هارسيلوس ، فى وقائع جزئية تخص الملك كلوديوس وحاشيته » ثم يعقبه المنظر الثالث فيقطع التسلسل ، مرة أخرى ، بتقديم بولونيوس وأسرته (١) ، ولكن هذه الوقائع فى مجموعها تمهد لتسلسل الحدث الكلى الذى لا حدث سواه فى تلك المسرحية (٢) . ومن النقاد من أعترض على حدث أوفيليا فى المسرحية ، وارتباطه الواهى بالحدث الأصلى ، وعدم التبرير الكافى لقسوة هاملت وقحته (٣) فى بعض ألفاظه متحدثاً عنها، وآخرون يرون أن هاملت ظل غريباً عن الحدث الأصلى ، وفى استقلال تام عن بقية الشخصيات . ويطول بنا الدخول فى مثل هذا الجدل ، وإن يكن واضحاً أن شكسبير جعل من الأحداث كلها دوافع نفسية لإنسان بائس ، دفعه الشر

(١) أنظر أيضا :

Heffener. Selden. Sellman : Modern Theatre Practice, London, 1961, p. 43-44.

(٢) Hamlet لشكسبير (١٥٦٤ — ١٦١٦) مثلت حوالى عام ١٦٠٠ — ١٦٠١ ، مأساة شخصيات فى تصوير يبين عن حشد من الأفكار الذاتية والنفسية والاجتماعية ، كلوديوس يقتل أخاه ملك الدنمرك ، ويغتصب عرشه ، ويقترن بامرأته جير ترود ، أم هملت ، ويظهر شبح الملك المقتول فوق أسوار قصر السنور ، يطلب من الابن الانتقام لأبيه ويعد الإبن بالطاعة ، ولكن مزاجه الحزين يدفعه إلى الاستغراق فى تفكير يشل إرادته . ويتصنع الجنون ليصرف الأنظار عن قصده ، ويظن من يلتقى به أن حالته سببها حبه لأوفيليا ، بنت رجل الحاشية : بولونيوس ، وكان ينازلها من قبل ، ولكنه يعاملها الآن فى قسوة . ولكى يتأكد من جرم الملك ، يجعل الممثلين يلعبون أمامه مأساة الفتك بجوانزاجو ، وهى تصوير لملابسات مأساته ، فلا يطيق الملك مشاهدتها . ويعرب هاملت لأمه من ضيقه بمسلكها ، ويعتقد أن الملك يصغى لحديثه مع والدته من وراء الستار ، فيضرب بسيفه ، فيصيب بولونيوس . ويرسل الملك هاملت إلى انجلترا فى مهمة ، ولكنه فى الحقيقة يريد التخلص منه بذلك ، فيقع فى يد قرصان يرسلونه مرة أخرى إلى الدنمارك . فيعلم أن أوفيليا جنت ألما ، وماتت غرقاً ، ويعتزم لايرتس أخوها الانتقام منه لأبيه ، ويحاول الملك ظاهرا التوفيق ، ويعتزم ان المبارزة رمزياً ليختبر قوتهما على ألا يقتل أحدهما الآخر . ويعطى لايرتس سيفا مسموما يصيب به هاملت ، ولكنه — قبل أن يموت — يقتل الملك ، ويجهز على لايرتس . وتشرب جيرترود الكأس المسمومة التى كانت قد أعدت لابنها . وتختتم المأساة باعتلاء « فورتينبرا » أمير النرويج عرش المملكة . ومن المناظر الشهيرة فى المسرحية (ف ٥ م ١) المنظر الذى ينطلق فيه هاملت فى خواطر فلسفية على مرأى حفارى القبور وجمجمة مضحك الملك : يوريك ، وكذلك حديثه الفردى الفلسفى (ف ٣ م ١) : إما أن أكون وإما ألا أكون ، هذه هى المسألة .

(٣) مثلا يسميها هاملت بطريق غير مباشر : Carrion — والكلمة فى عصر اليزابث معنى آخر غير الجثة ، هو : بغى . (ف ٢ م ٢ بيت ١٨١ — ١٨٢) كما يسمى والدها : Fishmonger ، والكلمة فى ذلك العصر معنى آخر غير صائد السمك ، هو المنحل الخلق .

أنظر : Laffont-Bompiani, op. cit., 11, p. 503-504

فى عالم فاسد إلى أن يكون هو — على الرغم منه ، وعن وعى كذلك — أداة شر بدوره ، لتحطيم أسرتين ، أسرة الملك وأسرة بولونيوس ، ثم تحطيم نفسه . وفى هذا — فضلا عن النمط الإنسانى الفريد فى هملت — تتمثل وحدة المسرحية وقوتها على الرغم من تعدد أحداثها الجزئية ، وحشود شخصياتها (١) .

وسواء توحد الحدث الكلى ، كما فى أكثر المسرحيات الكلاسيكية ، أم تعدد فى جزئياته مع وحدة المصائر ، كما فى مسرحية هاملت ، أم انعدم الحدث — أو كاد — لتستبدل به الحالات النفسية ، كما فى مسرحيات تشيخوف ، فلا بد فى ذلك كله من منظر تبلغ به الأحداث ذروتها ، كى يمهد بذلك للكشف عن المصير المشترك . وهذا هو المنظر الكبير ، أو القمة (٢) .

وغالباً ما يكون هذا المنظر فى الفصل الرابع فى المسرحيات الكلاسيكية ذات الفصول الخمسة ، كمسرحيات راسين . ونظيرها مسرحية : مجنون ليلى ، لشوقى ، فى منظر التحيير بين تيس وورد فى آخر الفصل الرابع وفى مسرحيات تشيخوف — ذات الفصول الأربعة — تبلغ الحالات النفسية قمتها فى الفصل الثالث (٣) . وواضح أن القاعدة هنا مرنة تتبع المسرحية فى جنسها وأحداثها وعدد فصولها ، وفى وجهه نظر الكاتب فى إحكامها .

ولكل مسرحية عالمها الخاص بها ، فيه تكون الأحداث والشخصيات محتملة مبررة من خلال التصوير الذى يحمل على الإقناع .

وعلى حسب العصور والمذاهب تغيرت النظرة إلى أحداث العالم المسرحى ، ما بين تخصيص وتعميم . فالمسرحيات الكلاسيكية تقوم على الأحداث الوسط ، وعلى العلاقات المنطقية ، وعلى سببية الحدث الضرورية أو المحتملة ، وتتحاشى الحالات الشاذة ، أو

---

(١) أنظر :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, p. 528-537

(٢) يسمى : Climax

(٣) فى الفصل الثالث من الشقيقات الثلاث تبدو الأزمات النفسية فى أقصى درجاتها ، فتبين علاقة الضابط بماشا ، وعلاقة تاباشا السيئة بمدير البلدية ، ويعترف أندرية بالافلاس ، وتنهار أولجا ، وايرينا ، فى حنينهما الواله لموسكو . وفى الفصل الثالث من بستان الكرز يعلن لوباخين أنه اشترى الضيعة فى حفل راقص تقيمه الأسرة الأرستقراطية ، ويعلو الوجوم وجوه أفراد السادة أمام سيدهم الجديد .

التخصيص بالملابسات الموقوتة ، أو الخروج عن المألوف . وقاعدتها العامة فى ذلك مراعاة ما يليق ، وما هو محتمل ، على نحو ما دعا أرسطو إليه ، أو قريباً منه (١) . وفلسفتها الجمالية تقوم على أن الذوق نتاج العقل — كما دعا إليه بوالو (٢) — فالذوق هو هو لا يتغير ، والأدب الذى تأثرت به ثينا (٣) هو ما تأثر به الكلاسيكيون . ويهدف هؤلاء إلى خلود أدبهم بتناول الأحداث الصالحة لكل زمان ومكان ، كتغليب الواجب (٤) على العاطفة ، ومراعاة الشرف (٥) ضد الهوى ، أو تصوير الهوى (٦) شراً يجب الحذر منه ، أو تصوير الأهواء مجلبة للدمار (٧) . . .

ولما جاءت الرومانتيكية عنيت بتخصيص الحدث بما سموه : اللون المحلى ، السياسى والبيئى للأحداث ، ويتراءى أثر ذلك فى أدبنا الحديث ، فى مسرحية : مجنون ليلى(٨) ، ومسرحية على بك الكبير لشوقى . وعالجت الرومانتيكية شخصيات طبقة محددة فى بعدها الاجتماعى ، من أوساط الناس . فكان أبطال مسرحياتهم من البرجوازيين ، أو ممن أهملهم المجتمع ، وسبق أن مثلنا لذلك بمسرحية : روى بلاس ، لفكتور هوجو .

وقد نعت الواقعية — على الكلاسيكية والرومانتيكية معاً — المثالية فى اختيار الأحداث والشخصيات ، ودعت إلى تخصيص الحدث بالواقع المعاصر ، والغوص فى الواقع بتصوير ما يجرى فيه من شر ، والكشف عن جوانبه البغيضة العينية . وكان الناقد الأول ، الذى شرح هذه الدعوة ، هو « زولا » . ولننقل بعض عباراته : « حقاً يعلم الكتاب أن المأساة ، والدراما الرومانتيكية قد ماتا . . . فهؤلاء المثاليون (من كلاسيكيين ورومانتيكيين) يعممون بدلا من التخصيص ، فلم تعد شخصياتهم الأدبية مخلوقات حية ، ولكنها مشاعر وأقيسة وعواطف يحاج بها ويبرهن عليها . . . . وهكذا نرى الشخصيات — فى المأساة والدراما الرومانتيكية — جامدة فى مسلك ،

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥١ — ٥٣ وكذا كتابنا : الرومانتيكية ، الفصل الأول وما به من مراجع .

(٢) Boileau : Art poétique, chant I. vers 37-38

(٣) راسين ، مقدمة مسرحية فيدر .

(٤) موضوع مسرحية : هوارس ، لكورنى .

(٥) موضوع مسرحية : السيد ، لكورنى .

(٦) موضوع مسرحية : فيدر ، لراسين .

(٧) موضوع مسرحية : رود وجون ، لكورنى .

(٨) أنظر كتابنا : الحياة العاطفية ص ١٢٦ — ١٢٧ .

فيمثل أحدها الواجب ، والآخر الوطنية ، والثالث المزاعم ، والرابع حب الأبوين ، وهكذا تمر أمام عيوننا استعراضات الأفكار التجريدية . وليس فيها قط تحليل عضوى كامل ، ولا شخصية تعمل بذهنها وعضلاتها كما نعهد فى الطبيعة (١) . . . » ويدافع — بعد ذلك — عما رميت به الطبيعة من تصويرها لأوحال الوجود ، فيقول . « . . . لا يمكن أن يكون الواقع مبتذلا ولا مخجلا ، لأن الواقع هو الذى يصنع العالم . فوراء الغلطة فى تحليلاتنا النفسية ، ووراء صورنا الأدبية التى تصدم وترعب اليوم ، يرى الناس وجه الإنسانية يبرز دامياً جليلا فى خلقه المتجدد » (٢) وقديماً نقد الكلاسيكيون — باسم مبدأ ما يليق — الشاعر كورنى ، فى تقديمه « شيمين » فى مسرحية السيد ، تعترف — على استحياء — لرودريج بأن حبها له يمنعها من الانتقام بنفسها منه . وقالوا ، إن هذا موقف يخجل الخفرات (٣) . ولكن « زولا » يرفض مراعاة مثل هذه الأمور ، فلا ينبغى « أن يبالى الكتاب لحظة بما إذا كانوا يخدشون حياء النساء . . . لأن حبهم للغة ، وولوعهم بالحقيقة ، يجعلانهم ذوى غايات إنسانية أسمى من التقاليد البالية ومناقشات المتكلفين (٤) »وأول مسرحية طبيعية أو واقعية (٥) على نحو ما دعا إليه زولا ، فى الآداب الأوروبية ، هى مسرحية « الغربان »(٦) فى صور المستغلين — المستأثرين ، يقعون على أشلاء الأسرة المحطمة الغريزة بعد موت عائلها العامل . وعلى الرغم من المرح الذى يسود الفصل الأول من هذه المسرحية . ومن الحل الذى تنجو به

---

(١) أنظر : E. Zola : Le Naturalisme au Théâtre. p. 19-20

(٢) نفس المرجع ص ٤٧ — ٤٨ .

(٣) أنظر نقد الأكاديمية الفرنسية لمسرحية السيد السابقة الذكر فى :
Corneille : Oeuvres, II, p. 609-619.

(٤) أنظر :
E. Zola : Le Roman Expérimental, Paris, 1928, p. 295-296

(٥) للفرق بين هذين التعبيرين أنظر ص ٥٧٨ — ٥٨١ من هذا الكتاب .

(٦) Les Corbeaux مؤلفها هنرى بك H. Becque (١٨٣٧ — ١٨٩٩) مثلت لأول مرة عام ١٨٨٢ — وفيها أسرة فينيرون Vigneron من رجال الصناعة ، يثرى بعمله الدائب ، ويعيش فى رغد من امرأته وثلاث بنات وابن . وبينا الأسرة فى نشوة الفرح بالزفاف القريب لابنتهم . بلانش ، يموت رب الأسرة فجأة . ويرحل إبنه فى التجنيد — وكان عاطلا لا يعمل شيئا . ويتفق على استغلال الأسرة شريكة تيسية Teissier الشيخ العجوز ، ومسجل العقود النفعى ، ومهندس البناء ، على الرغم من خلافهم فيما بينهم ، فيستنزفون مال الزوجة الفريرة واليتيمات ، فيتنازلن عن أراضيهن وأسهمهن نظير مبلغ ضئيل . ويهجر بلانش خطيبها ، فتفقد عقلها ، وتبحث أختها جودث Judith عبثا عن عمل . أما أختهما الصغرى فإنها تضحى بالزواج من تيسيه لنجاة الأسرة .

الأسرة من الإفلاس التام ، تتراءى الطباع الغليظة ، والأخلاق الخشنة ، ومرارة الواقع الوحشى المتربص ، المؤذن بانحلال البرجوازية ونظام مجتمعاتها .

وحين نشأ المسرح الرمزى – رد فعل مباشر وسريع للواقعية والطبيعية فى المسرح – لجأ دعاته إلى تعميم الحدث لا تخصيصه ، ولكنه تعميم آخر يخالف كل المخالفة ما جرى عليه الكلاسيكيون . فالرمزية تعبر عن حقيقة بما توحى به ، فلها ظاهر وباطن ، معنى جلى ، ومعنى خفى . والمسرحيات الرمزية الناجحة ذات مستويات متعددة المعنى . فظاهرها أحداث وأشخاص تقليدية على حسب المواضعات المسرحية . وتنتهى جميعها إلى معنى تجريدى غامض عن قصد ، بحيث يوحى بأن معنى المسرحية وراء الأحداث والأشخاص فى حقيقة تجريدية مستعصية لا تشف منها الوقائع إلا بالاختيار الدقيق لسماتها المعروضة فى المسرحية وتصبح المسرحية بمثابة تنمية لفكرة مقنعة من وراء حكاية يقبلها الجمهور . وعلى المؤلف ، قبـــل أن يترجم هذه الفكرة أو الحقيقة المستعصية ، أن يستغرق فى صور العالم الخارجى وحركاته ووجوه نشاطه قبل أن يفكر فى استخلاص العنصر المستسر من خلالها ، حتى يتسنى له أن ينقل قارئيه ومشاهديه من الوقائع إلى المعالم النفسية والاجتماعية الرهيبة المجهولة .

ويلغى الرمزيون فى مسرحياتهم اللون المحلى ، والسمات الموضعية التى اخترعها الرومانتيكيون وتمسك بها الواقعيون (١) . ومن أشهر من برز فى هذه المسرحيات الرمزية الخالصة : موريس ماترلنك (١٨٦٢ – ١٩٤٩) وأروع مسرحياته : بلياس وميليزاند (١٨٩٣) ، وهى توحى بعطف فياض على مخلوقات إنسانية تبدو نهباً لعداء الطبيعة والقوى المستسرة ، سجينة فى جدران الموت ، حيث ليس سوى أوهام السعادة والحنان والحب . والحدث فيها بسيط ، فجولو يضل فى غابة . ويكشف فتاة بارعة الجمال هربت من والدها الذى أهانها فى ليلة كان فيها مخموراً . وقد نزعت التاج من فوق رأسها ورمت به فى البحيرة أمامها ، ولا تريد أن تلبسه . ويقودها « جولو » إلى قصر عجيب ذى سراديب مجهولة ، فيها مستنقعات آسنة يفوح منها الموت ، وفى القصر والده الملك الهرم ، وأخوه الحالم : بلياس ، الذى يتعلق بميليزاند ، فيثير غيرة

---

(١) أنظر ص ٥٥٨ ، ولهذه السمات الرمزية ، أنظر .
Jacques Rebichez : Le Symbolisme au Théâtre, Paris 1957 p. 176-193.

أخيه ، وبخاصة حين يراه يلهو بشعر ميليزاند المطلة عليه من الشرفة (١) . وتعصف الغيرة بقلب جولو ، فيقتل أخاه ، ويجرح ميليزاند ، وتموت هي دون أن يعرف « جولو » حقيقة العلاقة التي كانت بينها وبين أخيه (٢) . فالجهل بأصل الفتاة ، وبحقيقة الصلات المثيرة للغيرة ، وغموض مملكة « أركيل » وجهد الأخوين ... والاقتصار على تصوير سمات موحية من الحدث ، كالسراديب ، والمستنقعات التي تسمم القصر ، ومنظر قطعان البقر كأنها تشم رائحة المجزرة ، والخراف تكف عن الثغاء لأنها علمت أنها تسير إلى غير طريق المراح ، ومنظر الموتى جوعاً حول القصر ... كل هذه المناظر مختارة في إحكام ، لتضيف إلى الإيحاء العام ، في حرص على عدم تحديد الملامح النفسية ، كي يصير الحدث عاما تكتنفه أسرار رهيبة ، يدعمها أسلوب شعري يعبر عن الحيرة والقلق تجاه المجهول ، حتى ليصبح الجد الحكيم الذي يعلق على الأحداث بما يوحي بمغزى الرمز فيها : « لو كنت خالق الكون لأدركتني الرحمة بقلوب الناس » ، ويقول في ختام المسرحية ، متحدثا عن ميليزاند بعد موتها في ريعان شبابها بيد حبيبها ، على الرغم منه : « مخلوق صغير مسكين مستسر ، كالناس جميعاً ... » .

ورمزية الأستاذ توفيق الحكيم تعكس هذا الاتجاه التجريدي ، ولكنها ليست ذات مستويات مختلفة . بل هي — على حد تعبيره في مقدمة مسرحيته : بيجماليون ، عام ١٩٤٢ — : ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز ... وإن الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعة ، كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم . ولكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن ، وبين الإنسان والمكان ، وبين الإنسان وملكاته ؟ ... » . وعلى الرغم من الحوار القوي الذي أغنت مسرحياته به أدبنا ، فإن الرمزية عنده ذات مستوى ذهني و حد تتجسد فيه النوازع الإنسانية في شخصيات مستقلة . فشهرزاد نداء المعرفة ، وشهريار العقل الخالص . ومن الحوار الذهني بينهما نفهم أن الأستاذ الحكيم يغلب نداء الحياة على المعرفة فيرجح

---

(١) قد كشفنا في كتابنا : الأدب المقارن عن مصدر ماترلنك في تصويره الفتاة المجهولة الأصل ، وفي تصويره منظر الشرفة ، فأرجعناه إلى أصله من الفردوسي في الشاهنامة . لانظر : الأدب المقارن ، ص ٣٦١ — ٣٦٣ .

(٢) نحيل القارىء إلى ترجمتنا العربية للمسرحية ، وقد ظهرت حديثا .

القلب والمشاعر على العقل ؛ فى حين هو فى مسرحيته : « بيجماليون » ، يغلب نداء الفن المحض على نداء الحياة ، فيدعو — من خلال الحوار الذهنى أيضاً — إلى أن يكرس الفنان جهده لفنه ، ويتجرد بذلك من دواعى الحياة ، والمشاعر الإنسانية . وربما كانت مسرحية أهل الكهف ، أنجح مسرحياته الذهنية ، وفيها صراع الإنسان مع الزمن وروابطه ، ولكن التجريد وتحريك الشخصيات كأنها صور مشدودة بخيوط صناعية ، أو أبواق ، وفرص الآراء على منطق الأسطورة . تجعل هذه المسرحية كذلك موغلة فى التجريد الذهنى ذى المستوى الواحد وسنرى — حين نتحدث فى الشخصيات والفكرة — الفرق بين مثل هذه المسرحيات الرمزية ، والاتجاه المعاصر لمسرحيات الفكرة والمواقف فى الأدب العالمى .

وقد ازدهرت الكلاسيكية فى كنف الفلسفة العقلية ، ونشأت الواقعية والطبيعية متأثرة بالفلسفة الوضعية (١) . ويراعى كلاهما فى الحديث منطق الوقائع ، على مابينهما من خلاف أشرنا إليه (٢) ، فتسلسل الأحداث المنطقى ، والمحاكاة المقنعة للواقع ، على نحو مادعا إليه (٣) أرسطو ، هما دعامتا البناء المسرحى فى هذين المذهبين .

ومنذ « هيجل » — والفلسفة الديالكتية جملة — أصبح التناقض فى الصراع بين فكرتين ، أو بين القوى المادية والمجتمعات (٤) . عاملا منطقيا لتفسير الظواهر المختلفة . وفى الديالكتية أفلس المنطق القديم الذى يقف عند حدود الضرورة والاحتمال . وبفضل تقدم العلم نفسه أصبحت الفلسفة الوضعية عاجزة عن تفسير جوانب الإنسان ، وتبرير الوجود . فظاهرة الوجود تعجز المنطق العقلى المجرد ، ولكنها حقيقة وواقع . فلم يعد تعلق العقل بالإحاطة بالوجود وكنهه ، ولكن بمعرفة ظواهر الوجود لمواجهتها . ووسائل مواجهة ظواهر الوجود لا تقف عند التجارب والمعارف الوضعية ، لأن حدود الحقيقة تمتد إلى أكثر من الواقع الخارجى ، كما لا تقف عند القاسم المشترك بين مجموع

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٣٠٥ — ٣٠٦ .

(٢) أنظر : ص ٤٧٧ وما يليها .

(٣) أنظر : ص ٥٨ — ٦٢ .

(٤) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٨ — ٢٨٩ .

الأشياء ، بل فيما ينفرد به كل منها . وقد أضاف اكتشاف عالم اللاشعور (١) حدوداً لا نهائية لهذا الواقع الخارجى . وبذلك انتهت سيطرة الوضعية كما انتهت الفلسفة العقلية ، تحل محلها فلسفات علم الوجود (٢) والديالكتية الحديثة . وأثرت هذه الفلسفات فى ميلاد حركات فنية أدبية حفل بها النصف الأول من القرن العشرين : أهمها — فيما يخص النواحى الفنية التى نحن بسبيلها فى المسرح — الحركة التعبيرية ، والوجودية ، ثم كان من أثرها أيضا أن اختلطت المذاهب الفنية فى المسرحيات الحديثة ، من واقعية رمزية .

أما التعبيرية (٣) فقد نشأت أولا فى المانيا فى أوائل هذا القرن . وفى واجهة عالم مصطنع متكلف ، تحكمه الأثرة الوطنية والقوانين الخارجية والآلية العلمية ، اهتمت التعبيرية أولا بالفرد فى كل ماله من خصائص باطنة ، وغرائز أصيلة ، ومشاعر لا يمكن ردها إلى منطق ، وميول وحشية ونزعات قاسية ، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر ، والوعى باللاوعى ، والأحلام بالحقيقة ، والطبيعى وما فوق الطبيعة ، وتصطلح فيها الأضداد ، لتؤلف الواقع المعقد المستعصى على الفكر ويشف ذلك كله عن عالم فاسد . أو يدفعنا ذلك إلى اليأس أم إلى بعث جديد من وراء تجديد الإدراك والدين ؟ اتجاهان فى هذه الحركة التى أرادت أن تستنفد فى تصويرها وسائل اللاشعور ، بعد أن استنفدت المذاهب السابقة وسائل الوعى والشعور . وفيها تتمثل أزمة المدنية الحديثة فى صور شتى . فالمسرحية فى شبه لوحات تمثل أفكاراً متعارضة تشف عن وعى مقهور . ولا يخفى شبه هذه الحركة (٤) بالسريالية ، ولكن فى حين أخفقت السريالية فى المسرح ونجحت فى الشعر الغنائى ، نجحت التعبيرية فى المسرحية أكثر مما نجحت فى الشعر (٥) . وفى المسرحيات التعبيرية تكثر القضايا الفرويدية ، من علاقة الأب بالإبن ، وأثر الغريزة الجنسية ، وصراع الجسم والفكر ...

---

(١) أنظر : ص ٣٤١ — ٣٤٣ ، ٤٠٠ — ٤٠١ من هذا الكتاب .

(٢) علم الوجود : Ontology

(٣) expressionisme

(٤) مر دروق لا يتسع المجال لشرحها . أنظر :

Richard N. Cee : Ionescon, Chap,. I, II

(٥) والمتبع لشعرنا الرمزى الحديث يجد أثرا واضحا للتعبيرية فى الطموح إلى بعث جديد للإنسانية ، أنظر الكتاب ص ٤٠٣ — ٤٠٦

وكثيراً ما يتبع ذلك النزول إلى قاعات النفس ، وتصوير الفساد والشرور والشذوذ . وحوالى عام ١٩٢٥ انتهت هذه الحركة الأدبية ، ولكن لا يزال تأثيرها عميقاً فى البناء الدرامى للمسرحية الحديثة ، وقد مر بهذه المرحلة « بريشت » ثم تجاوزها ، ولكنه استبقى كثيراً من وسائلها الفنية — حين تطور — إلى الواقعية الحديثة الاشتراكية ، كما سنستشهد لذلك فيما بعد . والممثل الحقيقى للتعبيرية ، وأول طلائعها ، هو الكاتب السويدى « سترندبيرج (١) » . وتمثل له بمسرحية : « جرائم وجرائم » (٢) وتدور أحداثها فى باريس ، وحكايتها أن الكاتب المسرحى موريس يتوقع التخلص من فقره المدقع بما سيربحه من مسرحية له بسبيل أن تعرض ، وهو ينعم بحب صديقته ، جان Jeanne التى أنجب منها طفلة لطيفة ، هى ماريون ، ولا يلبث أن يهجر إبنته وأمها ليقع فى حب هنريت ، خليلة صديقه : أدولف ، ويهرب معها نهباً لعاطفة مشبوبة وحشية . على أن إبنته ماريون تظل سداً بينهما وبين السعادة . وتموت الطفلة ، فيتهم هو هنريت بأنها المدبرة للقتل ، فى حين ترتاب فيه العدالة بأنه هو القاتل . فيتحول إلى شقاء كل ماتوقع من سعادة . ويشعر هو دائما بتأنيب الضمير ، حتى يتهيأ للانتحار غرقاً مع حبيبته ، فى بساطة هزلية الطابع ولكنها مأسوية الدلالة ، حين يدور بينهما هذا الحوار :

هنريت : ولكنا نذهب معا إلى قاع النهر ، الآن ، أليس كذلك ؟ .

موريس : (آخذاً بيدها كما لو كانا خارجين معاً عادة) « فى قاع النهر » ، نعم ! » .

وفى النهاية يعلم أن ماريون ماتت موتا طبيعيا لا جريمة فيه ، يشعر كأنما تخلص من كابوس جثم عليه . ويعود إلى ما كان قد صمم عليه فى حياته من قسمة الحياة بين الصلاة واللهو .

وفى هذه المسرحية تتكشف أغوار النفوس المسفة ، وتتصالح المتناقضات من المأساة والملهاة ، ومن التدين والفسوق . والسعادة والشقاء ، وتبدو النهاية السعيدة فى

---

(١) John August Strindberg (١٨٤٩ — ١٩١٢) — وهو لذلك يعد من أباء الدراما القرن العشرين ، على الرغم من تأثره فى بعض مسرحياته بزولا والواقعيين .

أنظر : Eric Bentley, op. cit. p. 173-180

وكذا : Allardice Nicoll : World Drama, p. 550-563.

(٢) أنظر : There are Crimes and Crimes (١٨٩٩) .

ظاهرها غير حاسمة ، فليس ثم ما يدل على أن موريس سيكون فى مستقبله أقل شقاء او أكثر سعادة مما كان فى ماضيه ، وتتصارع فيها نوازع الغرائز الفرويدية ، مع التعلق بحياة هادئة فكرية . ويتجاوز بغضة الحياة مع الرغبة فى معاناتها ، كما يتجاوز الانتحار مع النجاة ، فتكون هى بديلة الأقرب . وواضح أن هذه هى المناطق التى يختلط فيها الوعى باللاشعور اختلاطا يمتزج كذلك بنزاع الغرائز الفرويدى .

وقد تحفل مسرحيات سترندبيرج بالأشباح والأحلام ، ليشف الوعى فيها عن الواقع المسف المقزز ، كما فى مسرحية : « سوناتا الأشباح » . فنحن فيها فى عالم أشباح خيالى ، ولكن الرعب فيه واقعى شديد الاحتمال . وهو عالم أوهام وجرائم وموت ، تتسرب إليها أشعة حقيقية تكشف عن معانيها ، وتربطها بدائرة الشر الذى ترتبط به الحياة . وفى المسرحية يشهد الطالب « أركينهولتز » وحبيبته الأشباح ، فتعييه مناظر الأشباح وما تثيره من رعب ، كما أنهكت شخصية « هوميل » (١) من قبله ، وكما أعيت بها الشمطاء التى ترددت فى الغواية . ويسود المسرحية الغثيان من الوجود (٢) .

على أن الاتجاهات الحديثة التى أشرنا إلى أهمها لم تترك آثارها العميقة فى نواحى البناء الدرامى الأخرى سوى الحدث . وهو ما نحاول أن نجلو سماته الهامة .

---

(١) (١٩٠٧) وتدور أحداثها Sonata des spectres — Spoksonaten فى منزل يجمع بين أهله سلسلة من الجرائم : فقد غرر القنصل الذى مات حديثاً ببوابة البيت ، وهى فى يأس الآن من حب « هوميل » الذى كان قد اغتال بائعة لبن . وفى المنزل عجوز كانت خطيبة هوميل ، ولكن أحد سكانه أغواها ، وهو الكولونيل . وقد انتقم منه هوميل بأن أغوى امرأته ، فجنت بعد أن أنجبت منه طفلا . وفى المسرحية تبدو بائعة اللبن ، رمز وعى القاتل ، مع شبح القنصل ، وتبدو امرأة الكولونيل المجنونة فى شكل مومياء وتعتقد أنها حيوان ، كما تبدو العجوز ، خطيبة هوميل سابقاً ، فى صورة حمقاء تنظر إلى صور العابرين فى مرآة . وليست هذه الأشباح إلا وسائل لإيقاظ وعى هوميل ، ويحاول طردها ، ويلتقى مع هذه الأشباح على مائدة ليفضح الكولونيل بشرح جرائمه المستورة ، ولكن خطيبته القديمة (المومياء) تفيق من هوسها لتفضحه كذلك . فينهار ، ويعتزم أن ينتقم من نفسه بالانتحار ، ولكن إبنته لن تكون سعيدة بعده ، ولا حيلة ، إذ أن الحياة الزائفة لا خلاص منها إلا بالموت . ويختفى منزل الأشباح لتظهر جزيرة الموتى ، تسرى بها ألحان موسيقى مهدئة .

(٢) من آيات أزمة المدنية الحديثة فى وعى الفرد . وهذا ما يقرب بين أكثر المذاهب المعاصرة فى وسائلها الفنية ومضمونها هذا ، ومن مسرحيات سترندبيرج الأخرى : الفتاة جوليا ، والأب ، وفيهما كذلك استفادة من عالم اللاشعور على نحو ما قلنا . ومن الذين تأثروا بهذا الاتجاه فى الأدب الأمريكى يوجين أونيل (١٨٨٨ — ١٩٥٣) والكاتب الأيرلندى المعاصر أوكاسى O'Casey ، ولد عام ١٨٨٤ — وكثير من مسرحياتهما مترجم إلى اللغة العربية .

(٣)

الشخصيات — الأبعـاد — الصراع

الذى يفرق بين الحدث المسرحى والحادثة العادية أن الحدث يتحقق دائماً فى صورة مغامرة جماعية ناتجة عن تفاعل داخلى فى داخل العالم الصغير الذى يتألف من شخصيات المسرحية . وفى الحادثة المألوفة يبقى كل شخص معزولاً فى طبقته أو مهنته التى ينتمى إليها ، على حين ليس من حدث معزول فردى فى المسرحية ، بل إنه يمارس تأثيرات مباشرة فى مختلف الشخصيات وفى بنية عالمها الذى تعيش فيه ، حتى لتقارن هذه التأثيرات بالحركات التى تتولد عن الموجة ، اتجاهات مختلفة ، ولكنها متشابكة موحدة فى انطلاقها . فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ، لا عزلة فيه . ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات . ومن هذا التفاعل فى شتى صوره تتولد بنية المسرحية ، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ، فى حساب فنى محكم ، يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائى طبيعى . وقديما لحظ أرسطو أن قيمة المأساة فى أن تحتفظ بتأثيرها المستقل حتى لو لم تمثل (١) . وخاصة عبقرية الكاتب المسرحى أن يهب شخصياته المسرحية وجوداً حقيقياً مستقلا عن الممثلين لأدوار تلك الشخصيات ، بحيث يبرر وجودها تبريراً موضوعياً . حتى لقد يجد دارسو الاجتماع وعلم النفس فى هذه الشخصيات الأدبية نماذج أغزر حيوية وأصدق من الشخصيات البشرية . وها هو ذا « هاملت » (٢) ليس مجرد أمير فى الدانمارك ، ولكنه إنسان حى مقنع فى قوته وضعفه ، وتردده ونوازعه النفسية ، وقد كان مجالا لمختلف الدارسين ، حتى الفرويديين أنفسهم فى العصر الحديث . وفى ذلك لابد من تمثيل العبقرية لملحوظاتها الدقيقة فى الحياة وإعمال الفكر فيها ، بحيث تحمل الشخصيات الأدبية طابع عبقرية خالقها ، دون ظهور لذاتيته المباشرة .

والأساس الأول لجودة الشخصية فى المسرحية ألا تفقد الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقى . فنحن نألف شخصية هاملت أو إيفليا ، لما لهما من صلات كثيرة بالحقائق

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٧٣ — ٧٤ .

(٢) انظر ص ٥٦٢ — ٥٦٤ وكذا الدكتور محمد مندور ، نماذج بشرية ، القاهرة ١٩٦١ ص ١٠٣ — ١١٥

الإنسانية المعقدة ، وكذلك النماذج الأدبية فى مسرحيات موليير ، مثل البخيل . رباجون ، فى مسرحية البخيل ، وعدو المجتمع : ألسست ، فى مسرحية ، عدو المجتمع ... على ألا يفرض المؤلف نفسه على شخصياته . وقد يضع المؤلف آراءه أو بعضها على لسان شخصياته . ولا شك أن موليير قد وضع فى شخصية : ألسست . كل ماكان يضيق به من النفاق والملق الاجتماعى بين الخاصة وفى حاشية الملك لعصره(١) ، ولكنه لم يفرض هذه الآراء على شخصية ألسست . فلم يقطع صلته بعالم الحقيقة . وهذا هو سر إعجابنا بتلك الشخصية ، وهو سر حياتها الأدبية كذلك ، لأن ذاتية المؤلف هنا موضوعية فى التبريز والاحتمال (٢) .

والأساس الثانى : وحدة الشخصية فى عمقها . وهذا هو التعبير الحديث لما سماه أرسطو من قبل : التكافؤ المنطقى (٣) . وليس معنى الوحدة هنا سطحية الشخصية ، لتمثل فكرة تجريدية ، ولكنها الوحدة التى تسمح بأنواع من الاختلاف تنسق مع طبيعة الشخصية فى مجرى الحدث . والمسرحية هى العمل الأدبى الوحيد الذى يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات ، ولكل منها وجوده المستقل ، ومبررات الوجود لن يتحقق بعزل كل شخصية عن الأخرى . فلولا وجود بولونيوس وإيفليا وكلوديوس وجيرترود — ضرورة — حول — هاملت (٤) . لما تيسر له أن يعيش مأساته الفنية فى مسرحية شكسبير ولا يمكن لمؤلف المسرحية أن يختار شخصياته عبثا . فعلى ما لها من استقلال تتحقق به حياتها ، لا بد أن تؤلف فيما بينها مجموعة مختارة فى دقة وإحكام ، لتمثل قوى حيوية متشابكة متناقضة . وفى هذا التناقض الحيوى تبدو وحدتها . فمواجهة قضية بنقيضها فى مجرى الحدث المسرحى خير تجسيم لفكرة هيجل ، والنزعة الديالكتية بعامة ، لتوليد قضية جديدة تتراءى من وراء تصارع هذه القوى . ولهذا كان الحديث الفردى (٥)

---

(١) كتاب الدكتور محمد مندور السابق الذكر ص ١٢٨ — ١٤٠ .

(٢) قارنها بصفحات ٤٥٥ — ٤٥٧ من هذا الكتاب .

(٣) راجع هذا الكتاب ص ٦٧ .

(٤) راجع ٥٦٠ — ٥٦٢ من هذا الكتاب .

(٥) Monologue — وذلك فيما عدا المسرحيات الثنائية التى نشأت فى إيطاليا فى القرن السادس عشر ، ولها أسس فنية خاصة ليس فى غرضنا الآن جلاؤها ، وقد قلنا عنها . كلمة فى كتابنا : الأدب المقارن ص ١٦٨ — ١٦٩ .

معيباً إذا طال فى المسرحيات غير الغنائية . فنى مسرحية « بيت الدمية » (١) ، لإبسن ، يسر « نورا » أن يدللها زوجها ، ولكنها ذات كبرياء مستسرة تلوح من آن لآن . وترىٰ أنها قامت بواجبها نحو زوجها ، واجب التعاون الإنسانى الصادق حين استدانت لتيسر له العلاج . وتنبهها الأحداث أنها فى نظر زوجها لم يتوافر لها هذا الحق ، فلها منطقها فى الثورة على مثل هذه الحياة الزوجية . ولزوجها كذلك منطقه أنه لا ينشد فى زوجته سوى المحبوبة الفاتنة التى لا ينبغى أن يتعدى همها شئون البيت وسعادته . وفى « نورا » تتمثل صنوف من الصلات بأولادها وزوجها وبكر وجستاد ، وتتفاعل مع مستويات مختلفة ، من أعماقها النفسية ، لتتبلور فى عاقبة الأمر شخصياتها ، كى تبرر قرارها الأخير . وكلما غنيت الشخصية بأنواع تناقضها الباطنى كانت أكثر حيوية . وأمامنا هاملت ، الغنى بمشاعره ، وفيه ذاته أقوى عائق يمنعه من الظفر بغايته ، فهو يرجو هذه الغاية ، ويحرص عليها ، ويرهبها رهبة المفكر البصير ، فهو ممثل لقوى مختلفة ، وتؤلف نموذجاً حياً لم يخرج فى ملابسات عيشه عن نطاق الاحتمال . وهذا ما أردنا حين تطلبنا الوحدة فى العمق . ولهذا ضعفت الشخصيات الميلودرامية ، لأنها تمثل مسطحاً واحداً من الشخصيات لا عمق فيه (٢) .

ولا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة فى ميولها وأفكارها وغاياتها. فلا بد من تصارع نوازع الشخصيات ، وتناقضها ، على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معاً ، حتى يبرر منطقها الحيوى . وهذا أقوى معنى اجتماعى تنفرد به المسرحية ثم القصة فى الأجناس الأدبية والفنية . فكل شخصية من شخصياتها ، فى

---

(١) مسرحية الكاتب النرويجى هنريك إبسن (١٨٢٨ — ١٩٠٦) ، كتبها عام ١٨٧٩ وفيها يدالل هيلمر المحامى إمرأته نوراً كأنها دمية ، ويمرض فترى من واجبها أن تستدين لتيسر له العلاج . وتزور توقيع أبيها لتستدين من كروجستاد ، وتعجز عن الوفاء بالدين ، على الرغم من أنها سرقت كثيراً من ساعات وقتها لأعمال تتقاضى عليها أجراً . وحين يعين زوجها مديراً للبنك ، تفرح لأنها ستجد من النقود ما توفى منها الدين ، دون علم زوجها . ويحصر كروجستاد مهدداً لها باقتناء السر فى الدين ، وفى التزوير باسم أبيها ، إذا لم تسع له لدى زوجها كى ينال ترقية فى البنك ، وكان موظفاً فيه ، وتعجز فوراً عن إجابة طلبه ؛ ولكن تأتى رسالة أخرى من كروجستاد بأنه رجع عن عزمه فى اقتناء السر . ويخيل أن المسألة قد انتهت . ولكن نوراً ، أثناء ثورة زوجها التى كانت متوقعة ، كانت مستغرقة فى أمر آخر ، لقد أدركت أنها دمية . فتترك منزل زوجها وأولادها لتحاول أن تصبح مخلوقاً واعياً بوجوده وبمصيره .

(٢) انظر ص ٥٥٠ — ٥٥٢ من هذا الكتاب . وقد عاب النقاد شخصيات « هوجو » بأنها ذات طابع ميلودرامى ، انظر انظر تلخيصنا لمسرحية Ruy Blas فيما سبق .

عالمها الصغير ، ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعى ونزعة إنسانية . وهذا هو الأساس الثالث الذى يسمى : « المعنى العالمى » للمسرحيات ، وتدل عليه الشخصيات بمنطق حياتها ، لا بالنص والشرح ، وفى هذا تبدو أصالة الكاتب ، وحتى لو أراد الكاتب أن يصور فى مسرحياته شخصيات تافهة ، مطمورة الوعى ، ممحوة الوجود ، ليكشف عن مآس اجتماعية ، فليس معنى ذلك تفاهة التصوير ، بل إن هذا النوع من الشخصيات أشق فى الخلق الأدبى من الشخصيات العادية . ونضرب لذلك مثلا شخصيات تشيخوف فيما سبق أن مثلنا له (١) .

على أن أهم الأسس فى الشخصيات هو ألا تهمل قرائن الواقع بغية وصف نماذج خالدة لخلق المعنى العالمى الذى ذكرنا ، فلا قيمة لهذا المعنى ، ولا حياة له ولا للمسرحية ، ما لم يحل الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخياً فى مكانهما وزمانهما ، حتى يكتسبا كل مالها من قوة فنية . فليست الشخصيات — فى أية مسرحيتين متشابهتى الحدث والهدف — متطابقتين بحال من الأحوال . فلا بد أن تكون الشخصيات من صميم الواقع ومن ملابساته التى يعيشها الكاتب ، مهما تأثر بالكتاب والآداب الأخرى. بل إن تأثره ينمى أصالته فى هذه الناحية . ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع الدرامى داخلياً فحسب ، ولا خارجياً تجريدياً ، بل لا مناص من أن يكون حياً بواقع الملابسات والحدث . والقول بأن شكسبير خلدت شخصياته بتجريدها من ملابسات عصره قول ضال ، على الرغم من أن بعض من يتصدون للنقد يبالغون به . فمواضعات عصره وقيمها هى مجال أحداثه وشخصياته . بل إن هيبل (٢) يقرر أن مسرحيات شكسبير تعكس صراعاً بين عالم عصر النهضة وعالم العصور الوسطى المحتضر . وبهذا عمقت شخصياته وخلدت بخصائصها النفسية الدقيقة . وهذا ما يسميه « سارتر » : العموم من خلال التخصيص (٣) . وهو الخاصة الجوهرية ، وهى محور أصالة الكاتب ، ودعامة تأثيره فى عصره وفى الإنسانية .

(١) انظر ص ٥٥٦ — ٥٥٧ من هذا الفصل .

(٢) Hebbel (١٨١٣ — ١٨٦٣) كاتب وناقد ألمانى من أصل دانمركى ، يعنى فى مسرحياته ونقده بمسائل التاريخ وربط الفرد باتجاهات التاريخ الكبرى العالمية .

(٣) فى خطابه فى مؤتمر الأدباء فى موسكو فى يوليو ١٩٦٢ ، وقد شرحنا مغزى خطابه وبينا موقعه من آرائه فى كتابنا قضايا معاصرة فى الأدب والنقد . وفى غير موضع من كتبه يدافع عن نفس الفكرة التى طالما أخطأ فيها بعض النقاد — انظر ترجمتنا لكتاب : ما الأدب ؟ لجان بول سارتر . ولنص خطاب سارتر السابق ، انظر مقالا للدكتور محمد مندور فى مجلة المجلة ، أغسطس ١٩٦٢ .

وقد زاد هذا الاتجاه وضوحاً فى العصور الحديثة منذ الرومانتيكيين الذين رموا إلى تخصيص الحدث (١) والشخصيات ، يقول فكتور هوجو : « يصوغ كل فنى كبير فنه على صورته نفسه . فما هاملت سوى أورسطس ، ولكن على صورة شكسبير (٢) وما فيجارو إلا سكابان ، ولكن على صورة بومارشيه » (٣) .

وموجز مايدور عليه القول عادة — فى التعرف على الشخصية الأدبية وفى بناء الصراع بين الشخصيات المسرحية — أن لها أبعاداً ثلاثة : البعد الجسمى ، والبعد النفسى ، والبعد الاجتماعى .

---

(١) راجع ص ٥٦٢ من هذا الكتاب .

(٢) السمات العامة لشخصيتى هاملت وأورسطس ، انظر هذا الكتاب ص ٦٦ ، ٥٤٢ — ٥٤٣ ، ٥٩٨ — ٦٠٠ .

(٣) انظر :

V. Hugo : Shakespeare, 2è Partie, Livre II Chap. 2.

وسكابان بطل مسرحية « خدعات سكابان » Les Fourberies de Scaption (١٧٦١) ، وهو خادم لا تنفذ حيلة على سادته لمصلحة أولادهم . وفى هذه الملهاة أو المهزلة (كما تسمى أحياناً) يتزوج أوكتاف — فى غيبة والده : أرجانت Argante فتاة فقيرة مجهولة الأصل : هياسنت ، ويعتزم صديقه لياندر الزواج من فتاة مصرية هى زوبينت (المناظر فى نابلى لتهىء إحتمال الحدث) . وليس مع الصديقين مال ، فيحتال لهما سكابان ، فيأخذ من أجانت المال متعللا بأنه سيدفعه لهياسنت ، كى تفسح زواجها من إبنه ، ويأخذ من جيرونت والد لياندر مالا زاعماً أن إبنه ذهب ليتفرج فى سفينة إيطالية فأسره ربانها وأشترط أن يفديه بمبلغ من المال ، وفى الحالتين يعطى ما حصل عليه من مبالغ للشابين . وحين تنكشف حيلة يحدث أن تعرف الأسرتان أن هياسنت فى الواقع هى إبنة جيرونت التى كان قد وعد الأب بزواجها من أوكتاف صغيرة ، ولكنها فقدت ، وأن زربينت المصرية هى الإبنة المفقودة كذلك لأرجانت .

وفيجارو بطل ملهاة بومارشيه التى عنوانها : زواج فيجارو ١٧٣٢ — ١٧٩٩ مثلت عام ١٧٨٤ — وموضوعها الظاهر تنازع الكونت ألمافيفا مع بوابه المثقف الطموح على الفتاة الطاهرة الساذجة سوزان ، فيريد الكونت أن يتخذها خليلة ، فى حين يحرص فيجارو على الزواج منها . وتقوم عقبات أخرى فى سبيل الزواج ، ولكنها تذلل ، وبخاصة عن طريق غيرة روزين إمرأة الكونت — ووراء هذا الصراع الظاهر مغزى سياسى ، هو صراع بين امتيازات الاقطاع الممثلة فى الكونت وحقوق الفرد المهضومة فى شخصيه فيجارو الذى يخلط مرحه الظاهر بصيحات غضب مشبوب فى ثورة على سيده وسخرية من النظم العتيقة السياسية والاجتماعية . وفى الفصل الخامس ، المنظر الثالث ، يقول فيجارو محدثاً نفسه (مونولوج) ومتجهاً إلى الكونت ، متسائلا عن سر هذه الميزات الظالمة : « إنك لم تفعل لاكتساب امتياز اتك سوى أن تكرمت على العالم بميلادك » ، وكانت هذه الصيحة إيذاناً بانهيار الملكية واستجابة للشعور العميق عند الشعب آنذاك ، مقدمة للثورة الكبرى الفرنسية .

فالبعد الجسمى يتمثل فى الجنس (ذكر أو أنثى) ؛ وفى صفات الجسم المختلفة ، من طول وقصر وبدانة ونحافة ... وعيوب وشذوذ ، قد ترجع إلى وراثة ، أو إلى أحداث .

ويتمثل البعد الاجتماعى فى انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية . وفى عمل الشخصية ؛ وفى نوع العمل ، ولياقته بطبقتها فى الأصل ، وكذلك فى التعليم . وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ، ثم حياة الأسرة فى داخلها ، الحياة الزوجية والمالية والفكرية ، فى صلتها بالشخصية . ويتبع ذلك الدين والجنسية : والتيارات السياسية ؛ والهوايات السائدة ، فى إمكان تأثيرها فى تكوين الشخصية .

والبعد النفسى ثمرة لبعدين السابقين فى الاستعداد والسلوك ، والرغبات والآمال ، والعزيمة ، والفكر ، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها . ويتبع ذلك المزاج : من انفعال ، وهدوء ، ومن انطواء أو انبساط ، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة .

وهذه الأبعاد لا قيمة لها إلا فى إطار القدرة الفنية التى تربطها رباطاً وثيقاً بنمو الحدث والشخصية ، لتتحقق وحدة العمل الأدبى أو وحدة الموقف ، فى توتره ؛ وغزارة معناه ، وفى تجسيم هذه المعانى فى نتاج حى لا يخرج عن دائرة الاحتمال . ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين فى المسرحية .

فقد تكون سمة من السمات الجسمية ذات أثر بالغ فى تكوين أبرز سمات البعدين الآخرين ، وفى إنهاء الحدث . فمعلوم أن جمال « كيلوباترا » عامل جوهرى فى توجيه الحب والأحداث فى مسرحيات « كيلوباترا » ومنها « مصرع كيلوباترا » لشوقى ، ونذكر بهذه المناسبة كلمة باسال : « لو كان أنف كيلوباترا أقصر قليلا لتغير وجه الأرض » (١) . وفى مسرحية « سيرانودى برجراك » — الشاعر الفرنسى إدمون روستان (١٨٦٧ — ١٩١٨) ؛ يقف كبر أنف الشاعر الفارس : سيرانو ، عقبة فى سبيل حبه الرومانتيكى الطاهر لابنة عمه : روكسان ، وحين يكتشف حبها

---

(١) وما أكثر المسرحيات التى ألفت فى موضوع كيلوباترا ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٩٦— ٢٩٨ ، ٣٣٢ — ٣٣٤ . ولكلمة بسكال ، أنظر :

Pascal : Pensées, ed, annotée Par, Harvet, Paris 1925 I. p. 84

للعبى الجميل : كريستيان ، تدفعه طبيعة الفارس إلى التضحية بحبه ، وإلى مساعدة الحبيبين على الظفر بحبهما . ويكتب رسائل الحب لغريمه ، بل يلقنه عبارات الحب — شعراً — ليوهم حبيبته أن كريستيان هو مرتجلها ، حين كان يناجيها دون النافذة ليلا . وتنقلب طبيعة سيرانو — المرحة الأبية المستخفة بالنبل الطبقى ، والمعتدة بالقيم الحقيقية — إلى طبيعة كئيبة منعزلة أرهفها رصف الحس ، حتى إذا مات غريمه ساعد روكسان على استدامة ذكراها لتعيش بنعيم الماضى الذى حلمت به ، ولا ينكشف سره إلا قبيل موته .

وقد اعتدت الواقعية الزولية بالكشف عن أثر الوراثة فى الاستعداد الجسمى والميول النفسية ، لجلاء جوانب الجبرية الطبيعية ، ولتفسير السلوك الإنسانى سلوكا علمياً (١) .

وقد أثرت هذه النزعة الطبيعية فى كثير (٢) من كتاب المسرحية فى أوروبا الذين زاوجوا بينها وبين الاتجاهات الأخرى . فطليعة التعبيريين : سترندبيرج (٣) يفسر سلوك جوليا — الفتاة التى تحب خادمها ، وتطرد خطيبها الأرستقراطى ، ثم ترتكب مع الخادم الخطيئة ، فيحتقرها ، ثم تظهر الفروق بين مشاعرها ومشاعره ، فلا تجد سوى الانتحار — سلوكا وراثياً ، لأنها ورثت عن أمها كراهية سلطة الرجال فى الزواج ، ولكنها تريد إشباع غريزة جنسية فحسب ، وفى نفس الوقت يكشف المؤلف عن اللاشعور الفرويدى فى الأحلام التى تعكس الوعى الطبقى والوراثة لدى جان وحبيبته جوليا . فمثلا يقول جان : « فى أحلامى أرى نفسى فى غابة مظلمة أرقد تحت شجرة طويلة ، أريد أن أصعد إلى القمة ... أريد أن أسرق العش الذى يحوى البيضة الذهبية ، وإذا بى أتسلق وأتسلق ، ولكن جذع الشجرة سميك أملس ، وأقرب غصن فيه بعيد عن متناول يدى . . لم أمسك بهذا الغصن ، ولكننى سأفعل فى يوم ما ، حتى لو لم يكن إلا فى الحلم » . وفى هذا ما يعكس الصراع الطبقى فى المسرحية ، وهو صراع يتراءى فى الرغبات البعيدة ومدى زلزلتها للنفس الوصولية . فالخادم يريد أن يذوق

---

(١) انظر كلمة زولا فى مقدمة قصته : تريز راكين ، حيث يقول : « الفضائل والرذائل من منتجات العوامل الطبيعية كالسكر والملح » ، ثم انظر مكان هذا الاتجاه الفنى من الفلسفة الوضعية ص ٣٠٦ — ٣٠٧ من هذا الكتاب .

(٢) لتأثير زولا من هذه الناحية وسواها فى الأدب الأوروبى ، انظر :

Eric Bentley, op. cit. chap. I.

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٥٧٠ — ٥٧١ ومسرحيته التى نتحدث هنا هى : Miss Jula (١٨٨٨)

طعم حياة الأسياد ، على أن للمسرحية سمة أخرى واقعية ، إلى جانب الصراع الطبقى والوراثة ، هى غوصها فى أقذر أوحال النفس البشرية ، كما شرح زولا من قبل .

وقد تضوءل سمات البعد الجسمى لكى تصير مجرد وسيلة للتعرف الذى يقترن بالتحول . وهذا ما عابه أرسطو سابقاً (١) .

ولا يصح أن تكون هذه الأبعاد مجال شرح مباشر فى الحوار ، بل تندمج فى مجرى الحدث والحركة بحيث يوحى بها دون تعبير ماشر تظهر فيه ذاتية المؤلف . وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى حين ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعى من الشخصيات نفسها ، كما فى مسرحيات تشيخوف .

ويمثل تشيخوف مرحلة فريدة فى الواقعية . فشخصياته غائصة فى الواقع مطمورة فيه ، كأنه سجن انطبق عليها . والشبه سطحى بينها وبين شخصيات المسرحيات التى استحسنها أرسطو من حيث لا وعى أفرادها (٢) ، لأن تشيخوف عرف كيف يتعمق فى عرض أبعاد الحياة النفسية من واقعها ، حتى استغنى عن الحدث الحقيقى بهذه الحالات . فالمأساة عنده ماثلة فى الوعى المشلول الراكد الذى يمثل فترة الهدوء المنذر بالعاصفة فيما قبل الثورة الروسية . ويبلغ تصويره لضيق الشخصيات بهذا الواقع المدى ، حتى ينم هذا الضيق عن قرب الانفجار . وليست مأساة هذا الوعى الفردى لشخصيات تشيخوف فى العزلة عن واقع الحياة فحسب ، بل إنه سجن عزلة فردية أخرى تكشف عن أزمة المدنية الحديثة جملة . فكل فرد يعيش مأساته ، دون أن يتراسل مع رفقائه فيها . وتلك سمة هامة فى شخصيات تشيخوف ، يبرع فى التعبير عنها حتى فى الحوار بحيث نكتشفها ، اكتشافاً من واقع الحياة لا من تصريح أوانفعال . كأن هذه الشخصيات مخدرة بالواقع التلقائى ، ففى مسرحيته : طائر البحر (٣) (١٨٩٦) يأتى ميدفيدنكو

---

(١) انظر ص ٦٢ — ٦٣ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٦٨ — ٦٩ من هذا الكتاب .

(٣) شخصيات هذه المسرحية تعيش فى ضيعة سورين ، وفيها تربيلوف صاحب آمال عريضة فى خلق مسرح من نوع جديد ، ويخفق ، وكان متعلقاً بالفتاة : نينا ، وسرعان ما انصرفت عنه إلى حب الكاتب الكبير : تريجورين الذى تحبه أركادينا أم تربيلوف . وفى النهاية تتزوج ماشا المدرس ، فى حين لم تنس حبها ، ولم تيأس نينا من تريجورين ولكنها تعتزم شق طريق حياتها ممثلة ، ويدفع اليأس حبيبها تربيلوف إلى الانتحار .

إلى ماشا — التى تحبها فى حين هى متعلقة بترﺑﻴﻠﻮف — فيحدثها عن آلامه . فلا تزيد عن أن تجيبه (ناظرة إلى المسرح قائلة) : « سيبدء العرض حالا ... » فكل من الشخصيتين السابقتين ميدفيدنكو وماشا يفكر فيما يستغرقه ، فعلى حين يفضى ميدفيدنكو بشكواه ، تفكر ماشا فى عرض المسرحية التى ألفها من هى متعلقة بحبه .

ويبلغ التعبير عن مأساة انعزال الوعى الفردى المدى ، عند « لويجى بيراندلو » ، فى مسرحيته : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١) (١٩٢١) ففى هذه المسرحية تشرح كل شخصية مأساتها من وجهة نظرها هى ، فى غير رحمة ، ودون التفات إلى مشاعر الآخرين ، كأنها تتحدث وتعيش منفردة .

ويمثل سترندبيرج فى مسرحياته اتجاها يشبه فيه تشيخوف ، فى تصوير شخصيات واقعية لا واعية ، تغوص فى مصيرها ، وتعتمد على داعية الألم الأرسطية ، ولكن أكثر المسرحيات الحديثة ، فى الواقعية ، لا تعتمد فى الصراع على داعية الألم وحدها ، على نحو ما دعا إليه أرسطو (٢) ، بل هى مسرحيات يعى فيها الأشخاص مصيرهم . ومن أوائل من مثلوا هذا الاتجاه فى المسرحيات . الحديثة : إبسن ، فشخصياته واعية ، على خلاف شخصيات تشيخوف وسترندبيرج . وعلى الرغم من أن شخصيات إبسن برجوازية مثل شخصيات تشيخوف ، فإن إبسن يصورهم فى صنوف من الوعى ثائرة

---

(١) فيها يظهر على المسرح ست شخصيات : الأب والأم ، والإبن الكبير ، والبنت الكبرى ، وطفلان ، فيقطعون على الممثلين مجرى استمرارهم فى إخراج مسرحية أخرى ، ليشرحوا للمخرج ، الذى دهش من اقتحامهم عليه المسرح ، أنهم جميعاً من خلق خيال مؤلف ، ولكن هذا المؤلف لم ينجح فى إتمام تاريخهم ، فهم بسبيل البحث عن مؤلف آخر ليحل مسألتهم البالغة المدى فى التعقيد ، ويقاطع بعضهم بعضاً فى الشرح : فبعد ميلاد الإبن الكبير تترك الأم زوجها ، وتهرب من سكرتير الأب ، لتجنب منه ثلاثة أولاد ، منهم البنت الكبرى . وحين تكبر البنت تقع فى يد قوادة ، فتنشأ بينها وبين أبيها علاقات دنسة جنسية ، دون علم منهما بما يربطهما من صلة القرابة الوثيقة . وحين تعلم الأم ، وتخبر الأب بهذه العلاقة ، يصمم على أن يعيش جميع الأولاد مع أمهم فى منزلة ، فيأبى الإبن الكبير ، لأنهم دخلاء عليه . وفى أثناء النقاش والشروح تغرق البنت الصغرى ، وينتحر الولد الصغير بطلقة مسدس . وإلى جانب معزى المسرحية الذى أشرنا إليه ، ترى قضية فنية ، هى المفارقة بين فكرة المؤلف فى شخصياته وجهد المخرج ، الكذلك علاقة الفن بنواحى الحياة ، وأنه لا يمكن أن يكون نقلا آليا لها ، ثم علاقة الكاتب الذاتية بشخصياته التى خلقها . . . والمسرحية واحدة من ثلاث أطلق عليها مؤلفها : المسرح فى المسرح ، والمسرحيتان الأخريان هما : « لكل شخص حقيقة » ، و « نرتجل هذا المساء .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦٤ — ٦٥ .

قلقة غاضبة ، ومن خلالهم يصور مأساة البرجوازية كلها ، وكثير من مسرحياته تشبه مسرحيات تشيخوف فى أنها تتخذ طابعاً رمزياً من خلال حيويتها العميقة ، ولكن رمزيتها ذات مستويات مختلفة . ففى مسرحية « بيت الدمية » — التى تحدثنا عنها فيما سبق — يمكن أن تكون « نورا » رمزاً للمتحرر من نظم البرجوازيين ، المؤثر للعزلة على الاختلاط بمجتمعهم ، فى حين يعدها بعض النقاد دعوة لنيل المرأة حقوقها ، وكانت تلك مسألة العصر ، وكذلك الأمر فى مسرحيات تشيخوف ، فموسكو — مثلا — فى مسرحيتى : الشقيقات الثلاث ، وطائر البحر : رمز لتحرر هذه الشخصيات من شباك الواقع تتطلع إليه الشخصيات فى قصور عزم وشلل إرادة ، كما أشرنا من قبل .

ومثال آخر من مسرحيات إبسن — التى تتردد ما بين الطابع الاجتماعى والرمزى ذى المستويات المختلفة — مسرحية : « عدو الشعب » (١) . فقضيتها الظاهرة اجتماعية ، هى فضح مجتمع مسموم الموارد ، وقضيتها الفكرية هى عزلة الرجل الذى يحب الحقيقة ، ويعيش مأساته فى عزلته ، ويستطيبها والمسرحية بعد كل ذلك واقع عاشه إبسن : حين انعزل ساخطاً على حزب الأحرار الذى كان عضواً فيه فليس توماس ستوكمان سوى إبسن نفسه .

وتصوير الشخصيات يستلزم — فى أبعادها — ذلك الصراع الذى تحدثنا عنه ، وهو صراع الشخصيات ، ويمكن أن تكون له نواة بدائية فى حديث أرسطو فى داعية الألم والتحول والتعرف والخطأ ووظائف هذه الأمور من الناحية الفنية (٢) ، على أن دائرة هذا الصراع قد اتسمت فى مختلف الاتجاهات التى أوجزنا فيها القول . وتبقى بعد ذلك صنوف أخرى من الصراع الذى نسميه الصراع الفكرى ، ومكان الحديث عنه حين نتحدث فى الفكرة .

على أن تصوير الشخصيات فى المسرحية قد طرأ عليه اتجاه آخر أحدث ، وقد تمثل فى مسرحيات الموقف ، وهى ما نوجز القول فيها فى حديثنا فى الموقف الدرامى .

---

(١) (١٨٨٢) — تدور أحداثها فى مرفأ صغير على شاطىء النرويج الجنوبى فيه يكتشف منبع معدنى يعلق الشعب عليه آمال ، ولكن الطبيب : توماس ستوكمان فريسة أزمة ضمير ، لأن تحليلاته تثبت أن مياه المنبع مسمومة ، ويهدده ذو المصالح — إذا هو أفشى السر — من الأحزاب الزائفة والرأسماليين والحكام الفاسدين ، ومنهم أخوه حاكم المدينة . ويقرر توماس الحقيقة ، ويكشف عن بواطنهم المدخولة ، فينبذه المجتمع هو وأولاده . ويشعر آنذاك أنه القوى ، لأنه هو الذى لا يخاف من مواجهة الحقيقة . ويعتزم الحقيقة . تعليم أولاده المطرودين من المدارس فى بيته ، مع الفقراء ، بالمجان ، ليجعل منهم نواة المجتمع المنشود .

(٢) هذا الكتاب صفحات ٦٤ — ٦٥ ، ٦٩ — ٧٠ وأرسطو « فن الشعر » ١٤٥٠ ب س ٤ — ٥ .

(٤)

الموقف الدرامى ومسرحيات المواقف

يذكر أرسطو الموقف حين يتحدث عن الفكرة فى المأساة ، وأنها اللغة التى يقتضيها الموقف، وتتلاءم وإياه . ولكن الموقف لم يكن من الاصطلاحات الفلسفية والفنية لعصر أرسطو ، بل إنه لم يكن كذلك إلا فى القرن العشرين . على الرغم من البحوث البدائية فى المواقف الأدبية فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر . فقد بحث الناقد والشاعر الإيطالى : «كارلوجوزى» (١) فى المواقف المسرحية . فارجعها — فى الآداب جميعاً فى كل عصورها — إلى ستة وثلاثين موقفا ، وأقره على ذلك «جوته» فى حديثه مع امينه : إكرمان ، ووافقهما بعد ذلك الناقد الفرنسى جورج بولتى (٢) . وكان معنى الموقف المسرحى فى تلك الدراسات هو الأحداث العامة فهؤلاء الباحثون يعدون من بين المواقف المسرحية : «الاختطاف» ، و «المحاولات المتسمة بالجرأة» و «قتل أحد الأقارب المجهولين» و «الزواج بمن لا يحل الزواج منه» ، وأحياناً يرجعون معنى الموقف إلى العواطف المجردة ، مثل : الحقد على الأقارب ، والطمع ، والغيرة الخاطئة ... ومثل هذه المعانى لا تصلح بحال أساساً للدراسات الحديثة فى المواقف المسرحية .

وقد تحدد معنى — الموقف فلسفياً وفنياً — فى العصر الحديث . وكان لهذا التحديد أثره العميق فى النقد والإنتاج الأدبى والدراسات المقارنة (٣) . فأصبح معناه الفلسفى هو علاقة الكائن الحى ببيئته وبالآخرين فى وقت ومكان محددين ويقف الإنسان بسلوكه أو بفكره على موقفه حين يكشف عما يحيط به من مخلوقات أو أشياء ، بوصفها وسائل أو عوائق فى سبيل حريته . فيتخذ تجاه ذلك كله مشروعاً مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بذلك المشروع إلى غاية له . يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة . وهذه العوامل — مهما كانت درجة تعويقها — هى التى تحدد مشروعه وتشف — فى نطاق

---

(١) Carlo Gozzi (١٧٢٩ — ١٨٠٦) .

(٢) Georges Polti فى كتاب له ظهر بالفرنسية عام ١٨٩٥ ، وطبعته الثانية عام ١٩٣٤ ، وعنوانه : Les XXXVI Situations Dramatiques

(٣) انظر الفصل الثالث من الباب الثانى من كتابنا : الأدب المقارن ، .

تلك الحدود — عن حريته . والموقف المشروع ينبغى ألا يوغل فى الوهم ، فينتزع المرء من الواقع انتزاعاً ، والا يهبط إلى السلبية ، فيقف بصاحبه عن التفكير فى تغيير حالته . فالموقف المشروع ، إذن ، يتألف من عوائق ومن مقارنة لها فى وقت معاً . وبه يكون الإنسان فى تغير دائب ، تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد . وما الوجود الإنسانى المشروع إلا وجود فى موقف (١) .

فإذا انتقلنا إلى عالم المسرحية ، ظهر أن الكاتب المسرحى ، منذ القديم ، يقصد إلى تصوير عالم صغير يقتطعه فنياً من العالم الكبير . وهذا ما حدا بارسطو إلى القول بضرورة الوحدة العضوية . فالبناء الدرامى ، وتصوير الشخصيات ، يقتضى كلاهما من مؤلف المسرحية أن يلحظ الواقع ليحل فيه شخصياته ، بحيث لا تظهر معزولة عن سواها ، فتتعرف كلا منها من خلال سلوكها فى المسرحية ، وسلوك الآخرين معها ، بحيث يؤلف موقفهم معا العوائق المشتركة ، والوسائل التى يتخذها كل منهم لبلوغ هدفه ، فتكشف عن صراعه الباطن فى موقفه الخاص ، وصراعه مع الآخرين فى الموقف العام . والشخصيات هنا تسمى عند النقاد المحدثين : « القوى المسرحية » . وهذه القوى لها وظائف فنية تشف — ضرورة — عن معان إنسانية .

وموجز القول فى هذه القوى التى تمثلها الشخصيات أن عددها المتصور ست : القوة الأولى أو قوة البطل : protagonist . والقوة الثانية قوة الخصم أو المعارض للبطل : antagonist . وفى المسرحيات الكلاسيكية كان البطل فى المأساة موضع عطف ، على نحو ما دعا إليه(٢) أرسطو ، بخلاف الخصم فقد يكون شريراً إذا دعت الضرورة الفنية لتصويره فى المسرحية . ومنذ الرومانتيكيين قد يكون البطل شريراً وتقع التبعة فى شره على المجتمع . وفى الواقعية والطبيعية ، قد يفسر سلوك البطل بدوافع اجتماعية تثير التقزز ، كما فى مسرحية الغربان . ومسرحيات ستر نديبرج التى مر (٣) ذكرها . أما فى الملهاة فلا يشترط أن نكون متجاوبين مع البطل ، بل أقل أن

---

(١) انظر :

J. P. Sartre : L'Etre et, le Néant, p. 633-638.

وانظر كذلك الفصل الأول من الباب الثالث ص ٣٥٨ — ٣٦١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٦٦ — ٧٤ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ٥٦٤ — ٥٦٥ ، ٦٧٣ — ٦٧٤ من هذا الكتاب .

تتجاوب معه كما هى الحال فى ملهاة موليير : عدو المجتمع (١) . وواضح أن هناك مستويات ودرجات مختلفة للتعاطف أو النفور تخص كل مسرحية ، ولا سبيل إلى تجديدها ، ولا يصعب الوقوف عليها بالنظر فى كل مسرحية على حدة . وقد تقدمت لذلك أمثلة كثيرة .

وبين القوتين السابقتين قوة ثالثة تمثل الخير المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تمثل هذه القوة فى شخصية مسرحية ، كالمحبوبة مثلا ، وقد تبدو مثالا تجريديا لا يظهر على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية . وقد تكون شخصية رمزية يتحدث عنها فى المسرحية وتملأ نشاط المسرح فى غيبتها ، دون أن تظهر . كما فى مسرحية : « فى انتظار جودو » ، للكاتب المسرحى الفرنسى المعاصر : صموئيل (٢) بيكيت . فالشخصيتان فى هذه المسرحية هما : إستراجون وفلاديمير ، يواجهان الموت دائما ، فى حال تشف عن قلق بالغ المدى ، وعن عبث هذا العالم الذى نحيا فيه ، ويتراءى هذا كله فى صورة الانتظار الفارغ لشخصية مجهولة لا تظهر على المسرح ، هى شخصية ، جودو ، رمز المستقبل الضائع ، أو الأمل المفقود أو راحة الأبد بالموت ، أو الخالق . و « جودو » الذى يريد أن يتزوج من امرأة بطل الطرواديين : هتكور . وقد تتمثل هذه الشخصيات .

والقوة الرابعة ممثلة فى الشخصية التى يطلب لها الخير المنشود ، وقد يكون هو البطل ، وقد يكون شخصية أخرى . فحماية الطفل هى محور صراع أندروماك — فى

---

(١) Heffnar. Selden. Sellman : Modern Theater practice, p. 46-47

(٢) Samuel Beckett ولد عام ١٩٠٦ من أصل ايرلندى ، يكتب بالإنجليزية والفرنسية ، ويقيم فى باريس منذ عام ١٩٣٨ وفيها ظهرت أهم كتبه ومسرحياته . ومنها المسرحية المذكورة : En attendant Godot (١٩٥٣) التى ترجمت ومثلت فى أكثر من بلاد العالم . وهى من فصلين . يظهر فى الفصل الأول اثنان من المتشردين البائسين ، هما استراجون وفلاديمير ، يتحدثان فى بؤسهما ويأسهما حديثا مرعباً ، وينتظران شخصية أسطورية ، هى جودو . يدخل عليهما السيد والعبد «بوزو» Pozzo و«لاكى». ولا يفكر العبد ، بل يكرر الأفكار التى لقنها له سيده ، تحت رهبة السوط . وفى الفصل الثانى تظهر نفس الشخصيات . والحديث فيه يتعمق مأساة الشخصيات دون تجديد فى الحدث . وينتهى دون أن يظهر جودو . ويحاول استراجون وفلاديمير الانتحار ، فينقطع الحبل الذى حاولا به . ويعتزمان إحضار حبل جديد غداً : « سنشنق أنفسنا غداً ، وما لم يحضر جودو » . ثم يتحدثان عن الانصراف من مكانهما ، دون أن يتحركا . ولجودو صلة بشخصية جودو فى قصة : « ليلزاك » le Faiseur .

مسرحية راسين التى تحمل نفس الإسم — ضد أطماع بيروس الذى يريد أن يتزوج امرأة بطل الطرواديين : هتكور . وقد تتمثل هذه القوة الرابعة تجريديا ، كأن يطلب الخير للوطن مثلا .

والقوة الخامسة هى القوة الممثلة فى الحكم ، أو القوة التى تزن الموقف العام ، للمسرحية وتميل إحدى كفتيه . وقد تتمثل فى المحبوبة ، أو البطل ، أو فى شخص ثالث كالملك فى مسرحية السيد . ويعاب على المسرحية أن تكون هذه القوة خارجية كتدخل الآلهة ، أو كتدخل الملك فى مسرحية « تارتوف » لموليير .

والقوة الأخيرة هى قوة الأعوان والمساعدين الذين ينضمون إلى أية قوة من القوى السابقة ، مثل أعوان الملك فى مسرحية : هاملت : وأعوان « ياجو » فى مسرحية : عطيل ... وقد يؤدى حذف العون إلى قوة المسرحية فنياً ، حين يكشف هذا الحذف عن وحدة البطل ، إذا أريد أن تكون الوحدة محور التصوير الفنى كما فى مسرحية : « عدو المجتمع » لموليير ، ومسرحية : « عدو الشعب » لإبسن ، وقد مر ذكرهما .

وواضح أنا لا نشترط فى كل مسرحية أن تتوافر لها الشخصيات التى تمثل القوى الست السابق ذكرها ، كما لا نشترط أن تتمثل كل قوة بشخصية واحدة وبذلك تتكاثر صور الموقف ، فتبلغ عدداً يكاد يتعذر حصره (١) .

والذى يهمنا بخاصة — فى هذه المسألة — هو الكشف عن خاصة الموقف الدرامى ، بعد أن شرحنا معناه وصوره ، لنجلو الفرق فى الموقف بين المسرحية والملحمة ، لأن هذا الفرق الجوهرى أساسى لإدراك مفهوم المسرحية أو القصة .

ذلك أن الموقف الدرامى أقرب إلى الموقف القصصى ، فى حين هو بعيد كل البعد عن الموقف الملحمى ، فى مفهوم الملاحم القديم .

---

(١) قد تتبع هذه المواقف الأستاذ : اتين سوريو ، الأستاذ بالسربون ، فأوصلها إلى ما يزيد عن مائتى ألف موقف ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ، الفصل الثالث من الباب الثانى » .

وكذا :

Etienne Souriau : Les Deux Cent Mille Situation Dramatiques, Paris, 1950, Chap I, p. 167 et sq.

وقد انتبه إلى هذا الفارق الدقيق أرسطو ، على الرغم من أنه لم يذكر الموقف فى معناه الفنى والفلسفى الذى ذكرناه : ذلك أنه لم يذكر الخوف والرحمة فى حديثه فى الملحمة ، فى حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعوراً ، ولكنه شعور الإعجاب بالبطولة وتقديس الأبطال (١) .

ودعامة إثارة الخوف والرحمة فى نقد أرسطو هى « الهامارتيا » أو الخطأ الذى يثير داعية الألم . وفيه يتمثل الضعف الإنسانى فى بعض نواحيه ولهذا الضعف وظيفة فنية محضة فى تطور المأساة وحلها . وفيه يفترق البطل المأسوى عن البطل الملحمى ، لأن الخطأ فى المأساة تكفيرى ، ينشأ عن الخوف والرحمة وللتطهير ، فى حين يظل بطل الملحمة لا يكفر عن شىء ، حتى لو كانت فيه نقائص فإنها لا تؤثر فى مصيره ، ولا وظيفة فنية لها فى تطور الحدث ونهايته (٢) . ويتبع ذلك أن الموقف المأسوى مخالف كل المخالفة للموقف الملحمى ، إذ يغوص الموقف الملحمى فى الحياة الإنسانية ، ويفسر تفسيراً إنسانياً لا مجال فيه لعبادة البطولة ، بل مبناه على نقائص ، واعية (٣) أو غير واعية ، ولكنها ذات وظيفة فنية فى المصير .

ولنأخذ لذلك مثلا : أجا ممنون . فقد تحدث عنه هوميروس فى إلياذته بطلا وقائداً للحملة اليونانية على طروادة ، وشجاعاً تثير شجاعته الإعجاب . ونقائصه — من الإعجاب نفسه ، ومن التردد فى الرأى ، ومن حب الذات ، كما تتراءى فى الملحمة — مظاهر ضعف إنسانية عامة ، ولكنها لا تؤثر فى مصيره ولا تذهب باعجابنا به . فقد عاد من الحملة متوجا بالنصر والفخار .

ثم كان أجا ممنون بطلا لمأساة تحمل إسمه ، للشاعر اليونانى : أيسخيلوس . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة . وفيها أصبحت الحملة ونتائجها محل دراسة إنسانية .

---

(١) انظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب ، ثم :
انظر :
Grealb F. Else : Aristotle's Poetics, the Argimcut, Cambridge, 1957 p. 651-652.

(٢) سبق أن تحدثنا عن الخطأ أو الهامارتيا عند أرسطو ، ثم عند الكلاسيكيين ، انظر ص ٦٤ وما يليها ، ٥٨٢ — ٥٨٣ من هذا الكتاب .

(٣) لتفصيل ذلك انظر ص ٥٤٩ — ٥٥٣ من هذا الكتاب .

وصار الموقف دراميا فى أعمال البطل ، وفى صلاته فيها بغيره ، وفى النهاية المترتبة على الموقف ، وعلى نتاج أعمال البطل . وقد اهتدى إلى ذلك شــاعر اليونان بعبقريته . ففى مطلع المسرحية ، بعد أن يتبين الحارس — من فوق قصر أجا ممنون بن أتريوس — اللهب البعيد المؤذن بانتهاء الحرب وبعودة أجا ممنون ، نسمع الجوقة تبين أخطاء البطل المنتصر فى ماضيه ، لأنها هى الأخطاء التى سيكفر عنها فى المأساة . على حين لم يكن لها أثر فى الملحمة . تقول الجوقة ، متحدثة عن أجا ممنون :

« « وهكذا أحال قلبه فولاذا . فيوما
يشجع على حرب من أجل امرأة فاسقة ،
ويوما يغتال ابنته ،
ومن دمها المهراق يقدم
قربانا ، ليتعجل مسير السفن فى طريقها !
وهؤلاء المتحكمون فى الدماء المتحرقون للحرب .
قد أغلقوا عيونهم وقلوبهم ، ولم يعيروا سمعا أو التفاتا .
لصوت الفتاة (١) فى توسلها ، قائلة :
« رحمة بى ، ياأبى ولا لصلواتها ،
ولا لعمر الغض النضر
وهكذا حين رتلت ألحان التضحية
أمر أبوها جماعة شباب الكهان
ليرفعوها ، كعنزة مسكينة فوق المذبح الحجرى
من حيث كانت راقدة فى أثوابها
غارقة فى غيبوبة كاملة —
أمرهم أن يلجموا شفتيها اللطيفتين ،
لئلا تند منها لعنة على بيت أتريوس وذريته .

---

(١) هى افيجنيا ، انظر ص ٦٣–٦٤ ، ٦٧–٦٨ من هذا الكتاب ، لفهم هذه الإشارات وللوقوف على فكرة هذه المأساة .

ثم سرعان ما تكتشف بعد ذلك خطأ آخر لأجا ممنون فى علاقته بزوجته التى غاب عنها عشر سنين ، هو أنه قاد معه الأسيرة : « كاساندر » إلى منزل الزوجية . وفى ذلك كله ترى أجا ممنون الإنسان ، فى جوانب ضعفه وخطئه ، أو خطيئته ، على الرغم من أنه هو ضحية قوى تغلبت عليه ، فلم يكن فى آثامه شريراً أو خسيساً ، ولكن الويلات تنتج الويلات ، على حسب ما شرحنا — من قبل — فى المسئولية العامة للإثم فى المسرحيات (١) اليونانية .

ولا ينبغى أن يختلط المعنى الملحمى القديم بمفهوم المسرح الملحمى عند « برشت » فقد سبق أن بينا المعنى العام للملحمة (٢) عنده .

وفى نطاق تحديد الفارق الدقيق بين الموقف الملحمى والموقف الدرامى — على ماقلنا — تطورت المسرحية ، وعمق معناها ، وتضج فيها الإنتاج الأدبى . فمسرحيات البطولة ، كقصص البطولة فى معنى البطولة اللغوى . من أصعب ما يعالج فنيا ، ويجب أن يتأتى لها المؤلف بصنوف من التأكد كى تستحق أن تسمى عملا أدبيا .

ولنضرب مثلا بموقف ملحمى فى ظاهرة ، ولكن تطوعه مقدرة الكاتب الفائقة إلى موقف درامى : مسرحية « موتى بلا قبور » (١) ، لسارتر ، فالموقف بطولة

---

(١) انظر ص ٥٤٨ — ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٥٤٩ — ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٣) Morts sans Sépulture (١٩٤٦) وتجرى حوادثها فى قرية بجبال الألب عام ١٩٤٤ . جماعة من المقاومين الفرنسيين يقعون فى قبضة الألمان ، أيديهم فى القيد فى كهف مدرسة ، ينتظرون أن يعذبوا ويسألوا . وهم لايعلمون سراً يبوحون به ، لأنهم لايدرون أين رئيسهم : جان ، ومعهم الصبى فرانسوا ، يثور ضد حظه ، فلم يكن يفهم أن اشتراكه فى المقاومة يتطلب منه أن يكون بطلا ، ومعه أخته لوسى حبيبة جان ، ويحبها كذلك هنرى . ومعهم اليونانى كانورى ، وقد سبق له الاشتراك فى المقاومة فى بلاده ، وهذه الخبرة لا تزيده إلا قلقاً . ثم سوربييه الذى ينتظر أن يعذب ليختبر إرادته ، وليتحقق من قيمة عزمه ولكنه حين يستدعى فيعذب ، يثور ، فقد كشف أنه جبان ، ولو كان يعرف شيئاً لقاله . ويقدم شخص يحبس معهم ، سرعان ما يعرفون أنه جان رئيسهم ، ولكنه يفضى إليهم أنهم قبضوا عليه دون معرفة لشخصيته وأن لديه بطاقة شخصية مزيفة حصل عليها عن طريق فلاحى القرية ، ويمكن بسهولة التعرف على أنها زائفة ، وبحضور جان يتغير حال الشخصيات ، فلديهم الآن ما يقولونه إذ عذبوا ، ويشعر هنرى بأن العبء راح عن ظهره ، لأنه سيموت من أجل شىء حين يسأل فيكتم السر ، ويستفيد سوربييه من غفلة الحرس ، ليقذف بنفسه من النافذة ، فيموت . وهذه وسيلة نجاح ، فما دامت البطولة فى الإمساك عن الكلام ، فقد وجد الطريق إليها . ويستدعى هنرى ليسأل ، فيعذب دون أن يفضى بشىء وها هو ذا دور لوسى ، فهى =

المقاومين الفرنسيين أيام احتلال الألمان للبلاد . ولكن المؤلف يتتبع نواحى الضعف الإنسانية فى مواجهة الموقف ، مع محاولة الإنتصار على العقبات والضعف ، إيثاراً وغلابا ، بحيث تبدو قوة الشخصيات فى هذا الصراع الأليم . فهو أولا ينوع هذه الشخصيات : من يونانى مجرب للمقاومة فى بلاده من قبل ، ولا يزيده علمه بها إلا تهيباً وقلقاً على الرغم من إصراره على المقاومة ، ومن طفل فى سن الخامسة عشرة كان يظن أنه يطلب منه أن يكون رجلا باشتراكه فى المقاومة ، لا أن يكون بطلا ، فالبطولة فوق مقدوره ، ومن امرأة هى أخت الطفل ، وحبيبة رئيس المقاومة : جان ، ويحبها كذلك « هنرى » رفيقها الآخر فى المقاومة . ومن ثم تنعقد صلاتها بالشخصيات . وتتعمق حالات الشخصيات النفسية حين نستمع إلى حوارهم . وفيه تبدو خواطرهم المختلفة المختلطة حين يبحثون عن وسائل قتل الوقت ، وحين يفكرون فى أنفسهم وفى علاقاتهم بالآخرين وراء الجدران ، ثم بعد ذلك حين يقدم جان رئيسهم . فتقوم هوة بينه وبينهم. لأنه فى أمان ، ولأنهم سيضحون من أجله . وتزداد الهوة اتساعا بينه وبين هنرى ، غريمه فى حب « لوسى » ، ولكن جان بدوره ، يود أن يشاركهم مصيرهم ، لولا واجبات المقاومة الوطنية التى يؤمنون جميعاً بها معه ، إلا الطفل . ويخلق اغتيال الطفل جوا آخر رهيباً ، ويرد طعم الحياة كالرماد فى حلق الأخت وفى فم القاتل : هنرى . ثم نرى حالتهم النفسية فى صورة أخرى حين تلوح لهم فرصة النجاة التى يفضى بها إليهم جان ، ويطلب منهم الانتظار ربع ساعة قبل أن يبوحوا بها » وفى ذلك كله تتوالى آلاف الخواطر النفسية التى نرى بها أعماق هذه النفوس فى علاقاتها المعقدة المتشابكة فى الموقف الدرامى .

وأضعف من المسرحية السابقة — من الوجهة الفنية — مسرحية أخرى تشبهها فى الموقف ، هى مسرحية شتاينبك ، وهى مأخوذة عن قصة للمؤلف ، وعنوانها

= معرضة لهتك عرضها ، وهذا ما يضيق به جان، على أن جان لا يستطيع أن يعترف بشخصه، فيقضى على أبطال المقاومة الذين لم يقبض عليهم ، ويضر الحركة وينفجر فرانسوا الطفل بأنه سيعترف . فيقتله هنرى ، على مرأى من أخته ، ويرضى الجميع . ويستدعى جان . وهو على وشك أن يطلق سراحه ، وكان قد أخبر زملاءه أن قتيلا قريباً من المكان فى حفرة ، سيضع حين خروجه أوراقه الخاصة فى جيبه ، وحينئذ ستتاح لهم إمكانية الاعتراف جميعاً ، وعلى فكرة النجاة يثور هنرى ، فلم يعد يحتمل الحياة بعد أن قتل الصبى ، ولن تغفر له ذلك لوسى . وكذلك تأبى هى النجاة بعدما نالها من إهانة . ويشرف اليونانى على النجاة ، ولكن يحكم واحد من الألمان فى اللحظة الأخيرة بأن الأحوال أن يقضى عليهم جميعاً .

كليهما . « غرب القمر (١) » . وفيها يقوم الصراع بين فريق المقاومةالوطنية ، وعصابة الغزاة . وقد كتبها مؤلفها لمساعدة مكتب الخدمات الاستراتيجية ، وقضيتها نصرة الديمقراطية ، وتحرير البلاد المحتلة ، وتنتهى بنجاح المقاومة الشعبية ، وتخريب طرق المواصلات ، ووقف المناجم . ويصير الغزاة محاصرين بخطر البغض والغضب ، ثم خطر فقد حياتهم نفسها . وفيها يمثل العمدة روح الشعب وعقيلته الواعية . فهو يقول مثلا بعد أن اعتقله الألمان لإعدامه : « الأحرار لا يستطيعون بدء الحرب ، ولكن متى بدأت حاربوا حرب المستميت . أما قطيع الرجال . التابعون لقائد . فلا يستطيعون ذلك . وهكذا يكون القطيع دائما هو الذى يكسب المعارك . فى حين أن أحرار الرجال هم الذين يكسبون الحرب » .

وقد لحظ النقاد أن المسرحية السابقة مخفقة فنيا ، إذ هى مسرحية أفكار تجريدية ، ومناسبة موقوتة ، وليست للشخصيات فيها أبعاد . وهى لذلك قريبة المنال فى تأليفها . يوزع فيها المؤلف الأفكار على الشخصيات كأنها قطع الشطرنج . يحركها هو كما يشاء (١) .

ونلحظ أن مؤلفى المسرحيتين السابقتين : — سارتر ، وشتاينبك — لم يسميا عملهما الفنى مسرحية . بل أطلق كل منهما عليه إسم : لوحات ، أو مناظر . على الرغم من

---

(١) The Moon is Down (١٩٤٢) . وترجمت المسرحية إلى اللغة العربية بعنوان « تحت الرماد » . وتدور أحداثها فى قرية غزاها الألمان ، وفيها يتمثل الصراع بين فريق المواطنين الذين يمثلهم العمدة ، وألكساندر عامل المنجم ، والشقيقان ولدا أندرس ، والدكتور وينتر ، وبين فريق الأعداء من الألمان ، ويمثلهم بخاصه لانسر القائدوكوريل التاجر المواطن ولكنه متعاون مع الأعداء ، والمهندس هنتر . وتبدو زوجة العمدة غير مكترثة ، بل أنها تريد تقديم تحية شراب للألمان الغزاة ، فيلقنها زوجها درساً : أنه لا يريد أن يقيم وليمة على أجساد الموتى من القرية ، أن الشعوب لا تخوض الحروب الآن للتسلية . وحين يريد لانسر أن يحكم العمدة بنفسه على الكساندر ، لأنه قتل ألمانيا تدخل عليه زوجة الكساندر مذعورة تسأل عما إذا كان العمدة سيقتل زوجها ، ويجيبها : لقد عرفته منذ كان صبياً ، لقد عرفت أباه وجده . . . فكيف أحكم عليه . ويأبى أن يحكم عليه ليس له حق تنفيذ الأحكام . ويلقى درساً قاسياً على لانسر . والمؤلف يصور بعض الألمان مغلوبين على أمرهم ، مثل تندور الذى يصيح : أريد أن أعود لوطنى ، ويقبض على العمدة لتنفيذ حكم الاعدام فيه . ويدخل الدكتور على العمدة فى معتقله ، قبل تنفيذ الحكم ، ويسمع العمدة بغناء الشعب : حكم الطائر الحبيس القفص . ثم يقول الدكتور وينتر : « أتذكر آخر ما قاله سقراط ؟ » فيجيب : قال مخاطباً صديقه كريتون : « . . . هل تتفضل بأداء دينى ؟ » . ويضع العمدة يده على كتف راكل الألمانى قائلا : « نعم ، لابد من أداء الديون .

(٢) انظر :

I. W. Watt : Steinbeck, Edinburg and London, 1962 p. 76-79

براعة سارتر فى تنويع شخصياته ورسم أبعادها ، وإثراء الموقف بمعانيه (١) . ونعتقد أن ذلك إنما كان إيماناً منهما بأن مثل هذه المواقف الملحمية الأصل من العسير تطويعها للمسرحية ، أو القصة ، على سواء .. لأن الموقف فيهما بعيد كل البعد عن نظيره فى الملحمة بمفهومها القديم . بل ربما كانت مسرحية سارتر السابقة أضعف إنتاج فنى له ، على مالها من قيمة وعلى مافيها من جهد (٢) ولنا دليل على ذلك من نقد سارتر . ذلك أنه كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التى عنوانها : طرق الحرية . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين فى عهد الإحتلال الألمانى . وقدر سارتر أن عنوانها سيكون : الفرصة الأخيرة (٣) . ولكنه لم يصدرها . وقد سأله مراسل جريدة « الأوبزرفر » الإنجليزية عن السبب فى إحجامه عن إصدارها فأجاب بأن الموقف البطولى فيها غير ملائم فنياً . يقول سارتر فى رده على ذلك المراسل : « كان الموقف جد بسيط . لا أقصد أنه بسيط فى معنى أنه حافز للهمة أو للمخاطرة بالحياة . إنما أقصد إلى أن الاختيار كان أكثر يسراً مما يراد ، وعهود المرء فيه واضحة ومنذ ذلك الوقت أصبحت الأشياء أكثر تعقيداً وأفسح مجالا للخيال . ثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة أكثر من ذى قبل . فكتابة قصة يموت بطلها فى المقاومة ، ملتزماً بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ، مفرط فى الابتذال (٤) » .

وإنما ألححنا على الفارق بين موقف الملحمة والمأساة ، بعد أن رأينا كثيراً من كتابنا يغفلون عنه ، فيتورطون فى تصوير مواقف ملحمية فى قصصهم ، أو مسرحياتهم تقصر قواهم الفنية عن تطويعها حتى تتلاءم مع الموقف القصصى أو المسرحى . فى حين يندر أن يتناولها كبار الكتاب العالميين إلا فى حذر بالغ مداه ، وعلى علم بما فيها من مزالق ، ثم إن هؤلاء — مع ذلك لا يعدونها مسرحية فى معنى المسرحية الفنى الكامل ، كما وضح مما قلنا .

---

(١) على أنه يؤخذ عليه أنه عرض بعض مناظر قاسة فى المسرحية ، وإن تكن قليلة جداً ، ويبررها الموقف .

انظر : Gabriel Marcel : L'Heure Théatrale, Paris 1959, p. 200-201

(٢) انظر . Maurice Grunston : Sartre, London, 1962 p. 79-80

(٣) انظر . La Derniere Chance.

(٤) انظر : Observer (London), Juin. 18, 1961, p. 21.

هذا ، وقد نما الموقف فى الاتجاهات العالمية الحديثة ، حتى صار أهم دعامة فنية للمسرحية . وعلى الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية للمسرحية فى صورة من الصور التى تحدثنا عنها عندما بينا مفهوم الحدث فى العصر الحديث ، لم يعد هم المؤلف الاستغراق فى أبعاد الشخصيات النفسية لاستكمال الصورة ، بل أن يقتصر على تصوير هذه الأبعاد فيما يخص الموقف ، فيجلوه بشخصياته من مختلف نواحيه . وهذا هو مسرح (١) المواقف أو مسرح الحريات . فلا بطل فى المسرحية ، لأن كل الشخصيات سواء فى مجابهة الموقف العام فيها . ولكل مسلك فيها مبرر فى الكشف عن جانب من هذا الموقف المحدد العينى ، فلكل عمل إنسانى فى الموقف معان ، قد يكون بعضها صحيحاً يوحى به المؤلف ، وقد لا يكون فيها شىء صحيحاً ، فيكشف المؤلف عن اللامعنى ، وعن العبث ، كشفا تدوى من ورائه صيحة سخرية مرة . وبانعدام البطل انعكست فكرة المسرحية الأرسطية رأسا على عقب (٢) .

وكما كان لفلسفات الوجود فى العصر الحديث فضل جلاء الموقف فى معناه الفلسفى ، كان سارتر أقوى من دعا إلى مسرحيات المواقف . يقول فى آخر الجزء الثانى (٣) من كتابه : مواقف : « كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل نفسى للشخصيات : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً فى حياتها . ولم يكن للمؤلف دور إلا فى وضع هذه الأشخاص بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها .. وقد بينت كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل فى هذا الميدان ، فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات . فالأبطال حريات أخذت فى الفخ ، مثلنا جميعاً ، فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى تختار وتتمنى أن يصير المسرح كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ، أى يصير أدباً خلقياً ، لا أدب وعظ .

---

(١) شبيه بهذا ما حدث فى القصة الحديثة ، كما سبق أن نبهنا ، ص ٥٩٢ — ٥٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) انظر : Erie Bentley, op. cit. p. 28-29

(٣) وترجمناه إلى العربية بعنوان : ما الأدب ؟ ، القاهرة ١٩٦١ .

« ويوضح هذا الأدب — فى بساطة — أن الإنسان أيضا قيمة ، وأن المسائل التى يضعها لنفسه دائما خلقية . وعلى الأخص ، ليبين الأدب لنا فى كل امرىء الإنسان المبتكر . وكل موقف — فى معنى من معانيه — بمثابة مصيدة فئران : جدران فى كل مكان . فقد عبرت من قبل تعبيراً قاصراً فليس من مخرج يختار منها ، فالمخرج شىء يبتكر ، وكل امرىء يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يبتكر كل يوم(١) » . ويتحدث سارتر مرة أخرى عن العلاقة بين المسرح والموقف ، وموضوعات المسرحيات فى اتجاهها المعاصر . فيقول : « إذا كان حقاً أن الإنسان حر فى موقف خاص ، وأنه يختار نفسه — عن حرية — فى موقف خاص ، وأنه يختار نفسه فى الموقف وعن طريق الموقف ، إذن علينا أن نعرض فى المسرح مواقف . بسيطة وإنسانية ، وحريات تختار نفسها فى مواقف . وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيراً هو عرض شخصية فى طريق تكوين نفسها بنفسها ، فى لحظة الاختيار ، عن قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع الفردى بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات أمور أخرى ، ويبدو لى أن واجب الكاتب المسرحى أن يختار — من بين هذه المواقف الجدية — الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات» (٢) .

وعلى الرغم من أن سارتر يرى مجابهة الموقف فيما له من قوة وعنف . لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلكة هو فى نفسه أول درجة للتحكم فيه ، يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب بحيث تكافح شخصياته الحرة فى سبيل نجاتها من مأزقها ، باختيارها ما يتفق والإرادة الخيرة . يقول سارتر فى تقدمه لمجلة « العصور الحديثة » ، عام ١٩٤٥ : « فى بعض المواقف لامكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت . ويجب أن يتصرف بحيث يستطيع الإنسان فى كل حالة أن يختار الحياة» . فالحريات قوى متعالية ، يحقق بها أصحابها وجودهم . كما يشاركون فى تحقيق المواقف الإنسانية ، ليكون الأدب بمثابة الضمير الحر لمجتمع منتج .

---

(١) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ انظر ترجمتنا العربية له ص ٣٢٤ — ٣٢٤ .

(٢) انظر :

Francis Jeanson : Sartre par lui-même, Paris 1958, p. 11-12

ومسرحيات المواقف الحديثة ، في معناها الذي ذكرناه ، لا تغفل مجال تصوير الأبعاد النفسية ، فليست هي مسرحيات فكرية خالصة ، تعرض مناقشات تجريدية ، بل يحرص الكاتب فيها على ربط الشخصيات في أبعادها بالموقف . ليكسب الموقف حيوية وعمقاً في آن . ولنضرب لذلك مثلا بشخصية أورست في مسرحية (١) : « الذباب » لسارتر . فأورست قد جال كثيراً في البلاد . وقرأ الكتب ، وعرف تغير طبائع الناس ، وجانب الذاتية في الحقيقة والفكرة . فهو لذلك ذو مزاج « سافر مرتاب » . وذو فكر حر . ويحدثه مربيه . فيذكره بأنه « فتى . ثرى . جميل . محنك كشيخ ، متحرر من كل عبودية وكل عقيدة . بلا أسرة ولا وطن ، ولا دين ، ولا مهنة ، حر تجاه كل الالتزامات . مؤمن بأنه لا يصح أن يلتزم المرء أبداً . ثم بأنه بعد ذلك رجل سامي المكانة .. » . ولكن أورست يضيق بهذا الحظ . فها هو ذا أمام قصر أبيه : آس أن هذا القصر ليس له . وأنه لا ينتمي لشيء . فهو ملغى الوجود ، « وحريته هباء .. لقد تركت لي حرية هذه الخيوط التي ينتزعها الريح من نسيج العنكبوت ، فهي تتذبذب على عشرة أقدام من الأرض . فلا أزن أكثر من خيط منها ، وأحيا في الهواء ... لا أكاد أوجد ... لقد عرفت صنوف أشباح من الحب مترجحة متفرقة كالأبخرة . ولكني أجهل عواطف الأحياء الكثيفة الوجود .. أرسل من بلد إلى بلد ، غريباً عن الآخرين وعن نفسي . وتنطبق المدن من ورائي كأنها ماء راكد » . ويشعر بأنه منفى . فأنفاس المدينة الحارة ليست ملكاً له . وطلال المساء الندية ملك

---

(١) Les mouches (١٩٤٣) . المسرحية مبنية على أسطورة أورسطس في أرجوس (انظر هذا الكتاب هامش ص ٥٣٢ — ٥٣٣ وفيها يعود أورست إلى أرجوس مع مربيه . ليجد المدينة-بعد قتل أبيه أجامنون على يد ايجست ، أخ أجامنون ، وبمساعدة أمه كليتمنسترا — نهباً للذباب الممثلة الأرواح الندم . والمدينة على دين تشعر فيه بالخطيئة ، حتى القاتل نفسه . ولكنه يكبت وعي الآخرين . وبين هؤلاء المعتقدين ليس سوى اليكترا من شخص ملحد . فهي وحدها الملحدة بشريعة المدينة . ويبدو جوبيتر متخفياً ، يحرص المدينة ضدها ويتعجل جوبيتر والمربي رحيل أورست ، ولكنه يأبى . وتقابل اليكترا أخاها ، وكانت تحلم بذلك اللقاء حلمها بالانتقام لقتل أبيها . وحين يرفض أورست الرحيل يخبر جوبيتر ملك الآلهة (في هذا نزعة توحيدية ، تجريديه لسارتر) ايجست ، ويحذره . ولكن ايجست يسأل الآلهة أن يمنع الجريمة قبل وقوعها ، فيجيب جوبيتر : إنه خلق الإنسان حراً ، ولهذا لا يستطيع أن يجرد ويعي أورست ، ذلك فيتصرف لتحقيق مشروعاته ، ويقتل ايجست ، ثم أمه كليتمنسترا . وما أن يحدث ذلك حتى يغزو اليكترا الندم ، ويتوالى عليها الذباب . وهي أرواح ترمز للندم ، في حين يتماسك أورست . فهو غير نادم ، وله خلقه الخاص المبني على حريته . ويتحمل التبعة في فعلته عن اختيار . فقد كشف أنه حر ، وكشف لأهل أرجوس عن ثقل مسئولية الحرية عليهم . ويأبى أن يكون بعد ذلك ملكاً عليهم . بل يتركهم يضعون حريتهم حيث يرون من وراء روعتهم وبأسهم . « فالناس أحرار ، والحرية تبدأ من الجهة الأخرى من اليأس » .

الآخرين ، فيتوق أن يأخذ مكانه بين الآخرين، وأن « يكون رجلا بين الرجال » . وتذكى أخته « إليكترا » فيه هذا الحلم ، تلك الأخت التى عاشت خادما لأمها ، ولزوج أمها وقاتل أبيها و مغتصب الملك . فلذلك تظل متمردة حاقدة . وتحلم منذ خمسة عشرة عاما بلقاء أخيها . للانتقام فى قسوة ، لأنه « لا يستطاع قهر الشر إلا بشر آخر » . وأهل « أرجوس » نهب لأرواح الندم . وبهم حاجة إلى الخلاص ، فهم يعانون عذاب الضمير ، دون أن يعلموا على تخلصهم منه . ويصيح أورست فى وجه جوبيتر . « كنت أعتقد أن الآلهة عدول » . ويجيب جوبيتر . « لا تتعجل بنسبة الجرم للآلهة أو بجب ، إذن ، أن يعجل دائماً بالعقاب ؟ أو ليس من الخير أن يتحول هذا الاضطراب إلى خدمة النظام الخلقى ؟ » . وتشد أخت « أورست » عن عزمه . فيأبى الرحيل كما يشير عليه مربيه وكما ينصحه جوبيتر فهو يثور على جوبيتر قائلا : « أريد أن أمتلك ذكريات من وطنى ، وأن تكون لى أرضه . وأن آخذ مكانى بين أهل أرجوس .. أريد أن أجتذب المدينة حولى ، وأن ألتحف بها كغطاء . لن أرحل . ولكنه روح طيبة ، لم تعرف الحقد وإراقة الدماء . ليست لديه مشاعر إليكترا . وينجلى تردده حين يفكر أن الخير لا يمكن أن يكون فى التسامح لمصلحة المستغلين . وينحدر إلى المدينة . حيث يقضى على المغتصب وامرأته التى هى أمه . قائلا لأهل المدينة : « وهبتكم الحياة » . فأورست وعى حر . وقع فى مأزق ، ويريد أن يحقق حريته عن طريق الآخرين وفى مواجهتهم مؤمنا بأن المرء لا يكون عاجزا إذا قبل أن يكونه ، على حد تعبير سارتر . ولكن أورست فريسته القلق . يعبر أحيانا عن قلقه باليأس ، لأنه لم تعد له صلة بشبابه الخير الهادىء . ويحس لذلك بصراع رهيب يصفه لأخته . ويشبه شبابه بالعروس هجرها خطيبها . ويصيح قائلا : « المصير الذى أحمله أثقل من أن تحتمله شبيبتى ، لقد حطمها » . وهو فى ذلك يمثل مرحلة الانتقال من السذاجة والبراءة إلى الوعى بالحرية وتحمل مسئوليتها . وكأنه أصبح غريباً عن نفسه ، ومنفياً بين الآخرين تحت عبء مسئوليته . وفى وجهه أخته مرتاعة منه . إنها لم تفعل سوى أن أحلمت بالانتقام . ولكن وعيها المطمور كان يردها رضية بشقائها ، شأن من يتهيبون مسئولية الأعمال الكبيرة . يقول لها جوبيتر : « فى أحلامك الدامية التى تهدهدك نوع من البراءة . فقد كانت بمثابة قناع لعبوديتك . ومرهم لجروح كبريائك ، ولكن لم تفكرى قط فى تحقيقها .. لم ترى قط فعل الشر ، لم تريدى إلا بؤسك الخالص .. » . ويهيب أورست بأخته : « إعطنى يدك ولنذهب .. » وتجيب :

« إلى أين ؟ » فيقول : « لا أدرى ، نحو أنفسنا ، فى الجانب الآخر من الأنهار والجبال يوجد أروست وأليكترا آخران ، علينا أن نبحث عنهما فى صبر » .

وتردد أورست تذكرنا فى بدء المسرحية بتردد هاملت ، ولكنه بعد أن يتخذ قراره يتحمل مسئوليته ، فأجبن القتلة هو الذى يندم . على أنه لم يرتكب إثما ، وإنما يندم الإنسان على ارتكاب الإثم (١) . فموقف « أورست » أزمة ضمير يحقق بها نفسه ، فى تخلصه من مواضعات ظالمة ويتراءى فيها وعى الإنسان الحديث بين الذاتية والموضوعية :

وللمسرحيات ذات المواقف خواص أخرى فى الكشف عن أنواع الصراع العالية التى نتحدث عنها فيما يخص الفكرة .

---

(١) واضح أن من قضايا المسرحية ضرورة الالتزام ، والقضاء على « اغتراب » الإنسان عن حريته ، وهى قضية الاستلاب ، وعدم الاستسلام لنظام ظالم يتجسم فى المسرحية فى الاغتصاب والقتل فى شخص ايجست ، وارهابه ، وأن التفكير والتخلى عن المسئولية قضاء على وجود الإنسان ، وأن الشر ينبع من اللامبالاه والتخلى عن التبعة ، مع ما يتبع ذلك حتماً من إثارة وعى الآخرين إذا آثروا الاستسلام لطاغيه نشداناً للسلامة لأن الشر كله ينبع من جحود الالتزام ، لأنه بمثابة جحود للوجود . وتخلى أورست عن حكم أرجوس — بعد انتصاره — رمز للمقاومة الفرنسية التى قصد إليها سارتر من وراء الموقف فى مسرحيته . لأن المقاومين تجاه الألمان المغتصبين ، كان موقفهم موقف الجند فى ساحة القتال ، ويهمهم الانتصار لا ما وراءه — انظر :

F. Jeanson, op. p. 150-151 : M. Granston, op. cit. p. 38-39

(٥)
الفـكرة

كانت الشخصيات فى المسرحيات اليونانية — كما وضح مما قلناه فى شرحنا لموت المأساة — تقوم بضروب نشاطها الإنسانى فى نطاق مقتضيات « الضرورة » التى تسيطر على الآلهة كما تسيطر على الناس . على حسب العقائد الدينية عند اليونان . وفيما تقرب الفوارق بين الآلهة والناس . فالآلهة عندهم يولدون ، وهم يفضلون الناس فى أنهم خالدون ، ولكنهم غير أبديين . ولهم القدرة على معرفة الغيب ، وقد يفضون به إلى الكهنة فى صورة تنبؤات ، خاضعة للضرورة أو القوانين الأبدية المسيطرة على الموجودات جميعاً ومنها الآلهة . وفى هذه الحدود تسير الأحداث وتتصرف الشخصيات فى فى المسرحيات اليونانية ، تحت عبء القدر ، وفى خضوع لتبعة عامة تصدر عن قوانين أبدية ، لا تقف عند حدود مسئولية الفرد عن أعماله هو ، بل قد يؤخذ على آثام غيره ، كما وضحنا من قبل (١) ، بحيث تدق الفروق أو تمحى بين الجزيرة والخطأ وسوء الحظ . ويثير الحدث فى المسرحية الخوف والرحمة باستخلاص فكرة تكتسب قوة العموم ، بناء على القوانين الأبدية الصارمة المحكومة بالجبر الميتافيزيقى (٢) ولهذا فضل أرسطو أن يجرى الحدث فى المسرحية بين الشخصيات تقوم بينها روابط الأسرة أو الصداقة ، كى تتيسر إثارة الرحمة والخوف للذين يشفان عن الفكرة .

وعلى الرغم من أن المسرحيات الكلاسيكية أصبحت مسرحيات إرادية واعية ، وافترقت فى ذلك عن المسرحيات اليونانية ، فإنها ظلت محكومة بنوع آخر من الجبرية ، مصدرها الدين ومواضعات المجتمع ، المستقر الثابت الدعائم . فللأخلاق قوانينها

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٥٣٢ — ٥٣٤ ، ٥٥٠ — ٥٥١ .

(٢) لا نريد أن ندخل هنا فى تفصيلات تبعـد بنا عن غرضنا الفنى فى تتبع الفكرة ، ولكننا نقتصر على الضرورى منها فالديانة اليونانية تختلف عن الديانات السماوية ، فى أنها تعتقد أن الآلهة ليسوا أزليين . فالسماوات والأرض أقدم من الآلهة . والأزلى الأبدى الذى يتحكم حتى فى الآلهة هو القانون الكونى العام ، وله أسماء كثيرة ، منها Anankê. Dikê — ومن ثم الصراع بين الآلهة ، فبروميثيوس يتحدى زيوس كبير الآلهة ويتنبأ بفنائه ، وزيوس يتق ثورة بروميثيوس . وينتهى الصراع بالاعتراف بالإنسان وحقوقه بفضل بروميثيوس ، دون تبعة على زيوس فى تصرفاته السابقة ، لأنه الآلة .

انظر مثلا :

H. D, F. Kitto : Form and Meaning of Drama, p. 6 et sq.

العامة ، وللتقاليد سلطانها الذى لا يقهر ، وفى محيط هذين يتحرك الحدث والشخصيات المسرحية ، بحيث توحى الرحمة والخوف بأفكار عامة كذلك ، لا يصح أن تقوض شيئاً مما استقر من قبل فى المجتمع من نظم وعقائد وفوارق اجتماعية .

وحدثت الثورة فى الفكرة المسرحية منذ أواخر القرن الثامن عشر فى أوروبا ، منذ دعاه « ديدرو » — ومن نحا نحوه من نقاد الأدب — إلى المسرحية البرجوازية (١) . واتضحت معالم هذه الثورة منذ سيطرت الرومانتيكية . فأصبح الحدث فى المسرحيات لا ينحصر فى الأسرة ، وحتى لو جرى الحدث بين أفراد أسرة فى المسرحيات الرومانتيكية فإنه لا تكتنفه جبرية دينية كما عند اليونان . ولا ينحصر فى الصراع النفسى فى ضوء مواضعات ثابتة كما كان عند الكلاسكيين . بل له امتداد خارجى عميق ، تهدف فكرته إلى النيل من نظم المجتمع بتغيير يزلزل النظم المستقرة التى لم يعد لها ما يبرر دوامها . فسرحية « روى بلاس (٢) » لفكتور هوجو مغزاها اجتماعى محض ، وفيها رجل الشعب : « روى بلاس » يدافع عن الشعب ، ضد الأرستقراطيين الذين يقتسمونه غنيمة . وفيها يدخل روى بلاس — بعد أن صار رئيس مجلس الوزراء عقب حبه الرومانتيكى للملكة — على أعضاء المجلس من النبلاء . وهم يتخاصمون فى توزيع المحسوبيات فيخرسهم بهذه الصيحة التى تتركز فيها فكرة المسرحية الاجتماعية .

(هنيئاً مريئاً ، يا سادة ! يا للوزراء النزهين .
ويا قادة فضلاء ! هذه طريقتكم للقيام .
بالخدمة : يا لخدم ينهبون المنزل !
إذن لا يعروكم خجل ، وتختارون الساعة .
الساعة الحالكة التى تبكى فيها أسبانيا المحتضرة (٣) ،
إذن . ليس لكم هنا هم آخر .
سوى ملء جيوبكم والهرب على الأثر .
ألا ليعركم العار أمام وطنكم !! إنه يهوى !!

(١) انظر المرجع السابق ص ٢٤٢ وما يليها .
(٢) انظر هذا الكتاب ص ٥٣٨ .
(٣) موجز فكرة المسرحية ، انظر هامش ص ٥٣٨ — ٥٣٩ من هذا الكتاب .

يا لكم من خادين ؛ أتيتم لتسرقوه فى قبره .

... ...

وا أسفاه ! ! الفلاحون فى حقولهم

يسبون الملك حين يمر موكبه ! !

... ...

وأنتم تتخاصمون على من يأخذ البقية ! !

هذا الشعب الأسبانى (١) العظيم ، فى أعصابه المرهقة ،

يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فى ذلك الكهف حيث ينتهى مصيره

أسيان كليث تأكله ديدان حقيرة » (٢)

وكثيراً ما كان يتخذ الصراع الاجتماعى — فى المسرحيات الرومانتيكية — صورة غنائية أو خطابية ، ولكنها مبررة بمجرى الأحداث ، فنشعر أن المؤلف يفضى بأفكاره الثورية ، ليصرح بمغزى الرواية . وهذا عيب فنى تحاشته المسرحيات منذ الطبيعية والواقعية .

وفى الطبيعية ، ثم الواقعية ، ظهرت خاصة المسرحيات الحديثه ، فى تعمق البعد الاجتماعى ، والاعتماد عليه . ووضحت أنواع الصراع العالية فى كفاح الأفراد والجماعات ضد العوائق الاجتماعية وضرورات الطبيعة . فإذا اعتد الكاتب بالحتمية التاريخية فى الواقعية ، فإن هذا لا يمت بصلة للجبرية التى سيطرت على مسرحيات اليونانيين والكلاسيكيين ، فى المعنى الذى حددناه من قبل . ذلك أن هدف الواقعية هو توكيد صراع الإنسان ، وتوجيه ظواهر الطبيعة لخدمته ، بحيث يستغلها ، ويتقدم بها فى مجتمعه حتى يصبح لا استغلال للإنسان فيه ، وبذلك يتحقق له القضاء على ما يسمى : « الاستلاب » ويقصد به اغتراب إنسان فى المجتمع بسلب حقوقه ، أو نكران جهوده ، أو جحود حريته ، لموقف فى المسرحيات الحديثة — مهما كان

(١) تدور حوادث المسرحية فى أسبانيا .

(٢) انظر :

V. Hugo : Ruy Blas, acte III, Sc. 2.

مقززاً حالك الجوانب — يقصد به التحكم فى الظواهر الطبيعية والاجتماعية ، فى سبيل مجتمع أفضل . لا اغتراب فيه ولا استغلال .

وكثيراً ما يصرح « زولا » نفسه — وهو على رأس من غالوا فى دعوتهم إلى الاعتداد بقوانين العلم وحتميتها ، وبخاصة قوانين علم الوراثة — بأن غاية الكاتب هى دراسة الظواهر ومعرفتها حق المعرفة ، ليصبح أهــلا للتحكم فيها وتوجيهها . وكأن الكاتب يصور التجربة الاجتماعية ، ليدق ناقوس الخطر للمجتمع ، كى يعمل على تلافيها (١) .

وفى مستوى هذه الصراعات العالية ، أصبح مجال المسرحية المفضل هو الكشف عن سوء النظم الاجتماعية ، من سياسية ، وخلقية ، ودينية ، وفيها صراع داخلى بين الإنسان والفكرة ، وصراع خارجى بين البواعث والملابسات التى يقتضيها الموقف . وليس الصراع فى المسرحيات الحديثة صادراً عن فكرة واحدة مسيطرة تبين آثارها فى الأفعال الصادرة منطقياً عن الفكرة ، كما فى حالة هملت مثلا ، ولكنه صراع فكرى ديالكتى (٢) ، يبين عن وجهات مختلفة ، ليقوم القارىء أو المشاهد بعملية التركيب بين القضايا المتناقضة . وفى هذا التركيب يبدو التوافق فى الفكرة التى ترمى إلى تقويض نظام تحكمى تخضع له الشخصيات ، دعامته المفارقات الاجتماعية القاسية المتحجرة ، يزلزلها الإنسان الحى بجهوده فى جماعته وقومه . وتتردد هذه الأفكار بين محورين : الجماهير ، والإنسان فى هذه الجماهير . وشخصيات هذه المسرحيات من أوساط الناس ، سواء كانوا برجوازين فى دور انحلال ، كما فى

---

(١) يلح إميل زولا على هذا المعنى مراراً : انظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 27 ot sq.

(٢) نقصد هنا الديالكتية التى استقر معناها الفلسفى منذ هيجل ، وهى أن التناقض ليس خطأ فى الحكم يتطلب التصحيح ، ولكنه الباعث على الحركة الفكرية فى الموجود ، لأنه تناقض يتطلب التغلب عليه بدون حذف لأحد حديه ، بتولد قضية تركيبية من حدى التناقض . فالحركة الفكرية تسير من إثبات إلى نفى ، بحيث تكون القضية التركيبية النهائية أغنى وأكمل . وفى هــذا الحدود يتحرك الفكر العالمى والتاريخ . وقد تأثر ماركس — تلميذ هيجل — بالديالكتية ، ولكنه جعلها مادية . . ففسر التاريخ العالمى كله بأنه سلسلة من صنوف التناقض بين ورق الإنتاج وعلاقات الإنتاج ، وفى هذا يبين صراع الطبقات ، لينتهى إلى توفيق بين أنواع الطبقات يقوم مقام القضية التركيبية ، ألا وهو تحقيق مجتمع لا طبقات فيه . انظر هذا الكتاب صفحات ٣٤٤ — ٣٤٧ .

مسرحيات إبسن (١) ، أو مواطنين يجرفهم طوفان الشر الذى يغمر المجتمع ولا سبيل إلى الخير فيه إلا بتغيير قطاعاته كلها ، كما فى مسرحيات بريشت (٢) ، وكما يتراءى من خلف الحالات النفسية فى مسرحيات تشيخوف (٣) ، وقد يكون صراعاً بين الوعى الفردى المتحرر وبين طغيان لا يعتمد إلا على القوة فى المجتمع التقليدى الخانع ، كمسرحية : الذباب (٤) ، لسارتر ، أو صراعاً بين الشعب كله وبين ملك طاغية مستبد ، كما فى مسرحية الأمبراطور جونس (٥) ليوجين أونيل . هذا إلى جانب صراع الطبقات ، والانتصار للطبقة الكادحة ، والانتصاف لها ، وقد وجد هذا النوع من الصراع منذ الرومانتيكين ، حين كانت البرجوازية هى الطبقة المظلومة ، وما لبث أن توجه ضد البرجوازية ، حين مثلت طبقة الاضطهاد ، فى المسرحيات الواقعية على اختلافها ، منذ زولا حتى تشيخوف وبريشت .

ففكرة الصراع ، فى المسرحيات الحديثة ، تمثل صراع الوجود فى مختلف مظاهره ، سواء من خلال الوعى الفردى للشخصيات فى الجماعات المضطهدة ، أم من خلال الوعى الجماعى جملة ، كما فى المسرحيات الواقعية الاشتراكية ، ويمثلها فى الغرب بريشت أيضاً . وهذان الاتجاهان يتلاقيان فى الغاية ، وفى الاعتماد على الموقف ، ولكن الأساس الفلسفى يفرق ما بينهما (٦) . وتبدو مأساة المدنية ، أو مأساة المجتمعات الحديثة ، فى الصراع الفكرى لمسرحيات المواقف ، حتى حين

---

(١) سبق أن مثلنا لها ص ٥٤٠ — ٦٢٠ — ٥٢١ .

(٢) سبق أن مثلنا لها ص ٥٤٢ — ٥٤٩ — ٥٥٣ — ٥٦٢ .

(٣) إنظر ص ٥٤٨ — ٥٤٩ — ٥٧٣ — ٥٧٤ — ٥٧٥ .

(٤) انظر ص ٥٩١ — ٥٩٢ .

(٥) The Emperor Jones (١٩٢٠) مسرحية فى ثمانى لوحات ، فيها يهرب الزنجى بروتوس من سجن حكم عليه فيه بالأشغال الشاقة ، إلى جزيرة زنوج يصبح امبراطوراً عليها ، ويستنزف جهود شعبها لمنفعته وملذاته ، ويرهبهم ، ويزعم أنه لا يقتله الرصاص ، بل طلقة من فضة من صنعه هولا يمكن أن يموت بسواها (ويرجع ذلك لأسطورة يعتقدها البدائيون) . ويثور الشعب عليه ثورة غريبة ، إذ يترك له البلاد ويذهب إلى الغابة . ويذعر جونس ، ويهرب ، ولكنه يهرب ليلتقى بشعبه فى الغابة على صورة أشباح بكماء ، تبعث أمام ناظريه جرائم ماضيه ، فتصير الغابة بمثابة لوحة سينمائية تحيا عليها صور ماضيه الآثم ، وتقطعها ضربات الطبول للشعب فى الغابة ، فلم ينفعه الهرب ، إنه نهب أزمة ضمير عاتية ، يموت على أثرها بسبب ثورة شعبه ، أو بأيديهم (والنهاية غامضة فى المسرحية) . وقد أفاد المؤلف من وسائل المذهب التعبيرى فى بعث اللاشعور وأثره فى جونس ، وهى الشخصية الوحيدة الحية فى المسرحية .

(٦) هذا الكتاب ، الفصل الأول من الباب الثالث ، صفحة ٣٢٠ — ٣٢١ وما يليها .

تنحصر فى تصوير مأساة عزلة الفرد ، أو جحيم الوجود مع الآخرين وبالآخرين كما فى مسرحية سارتر : الباب المغلق (١) . وفيها يبدو الجحيم فى صور الصلات النفعية المتضاربة بين الناس ، يتخذ كل منهم الآخر أداة لما تتطلبه أثرته . وتدور مناظرها فى الجحيم ، بعد الموت ، وهذا ما يرمز إلى صنوف وعى شخصيات قد ماتت ضمائرها ، فلا أمل لها فى تلافى أخطاء وجودها . وهى من مهواة أدناسها فى جحيم أبدى حتمى . وقضية المسرحية أنها تجسيم لفكرة هيجل ، حين تحدث فى مأساة الوعى الفردى ، فقال « كل وعى يحرص على القضاء على الوعى الآخر » (٢) وهى كذلك تصوير مسرحى لما يقوله سارتر نفسه : « على أن أحمل الآخرين على أن يكونوا أحراراً ، وبقدر ما أستطيع الاعتراف بهذه الحرية ، تصبح هذه الحرية إحدى المعطيات التى أحترمها وأحبها »(٣) .

ومأساة انعزال الوعى وسلبيته تبدو فى صورة أخرى فى مسرحيات تشيخوف ، فتصور الجوانب النفسية لمجتمع بلغ أقصى حالات الضيق ، حتى ليوشك على الانفجار . وكانت هذه حال الشعب الروسى فى زمن تشيخوف (٤) .

---

(١) Huis-clos ، ويمكن ترجمتها : جلسة سرية — (١٩٤٤) . وتدور أحداثها فى الجحيم فى حجرة بها ثلاثة مقاعد طويلة فى صورة نصف دائرة ، لا نوافذ ولا مرآة . يقدم إليها « جارسين » الجبان الذى زعم أنه كان من دعاة السلام فقتله المحاربون ، ولا يلبث أن يكشف عن نفسه أنه فر من الميدان فضبط وأعدم . ثم تأتى « أنيس » ذات الميول الشاذة مع النساء ، وقد أغوت إمرأة ، وأثارت غيرة زوجها ، فماتا اختناقاً بالغاز ، ثم « استيل » التى تزوجت شيخاً لتكسب منه المال لأسرتها الفقيرة ، وأتت منه بطفل تتلته ، فانتحر حبيبها . وتتصادم هذه الميول المتناقضة المقضى عليها أن تعيش معاً أبداً بدون نيل ودون راحة . فلا جلاد ولا عذاب ، لأن كلا من الثلاثة جلاد للآخر . ويوشك أن ينشأ حب بين استيل وجارسين ، ولكن عقدة الجبن تشككه الرجل فى ذاته حين ترميه بها أنيس . ولا يستطيع أن يتبرأ من الجبن بصفاء طويته الآن ، فقد فات الأوان ، لأن الإنسان بأفعاله . والنية الطيبة السلبية لا أثر لها . وما المرء إلا حياته من ثنايا أفعاله . وبالنية الطيبة المشلولة يموت المرء دائماً دون قصده ، أو بعد فوات الأوان . ويخفق الحب الذى كان يمكن أن يوحد بين « جارسين » و « استيل » ، بسبب ماضيها الفاصل بينهما . وبسبب وجود « أنيس » . وتهم « استيل » بقتل « أنيس » بفتاحة ورق من المعدن ، ولكن عبثاً ما تحاول ، فهم موتى من قبل ، موكولون لعذاب الضمير الدائم .

(٢) إرجع لنقد جابرييل مارسيل المسرحية فى مرجعه السابق ص ١٩٠ .

(٣) الوجود والعدم ص ٢٦٥ وما يليها — فى المسرحية كذلك قضية أخرى إنسانية يعتز بها سارتر والوجوديون : أنه لا يصح أن نصف إنساناً بالنية الطيبة دون عمل طيب ، وأن المرء لا يكون صالحاً بدون إثارة الدالة صلاحه . انظر : M. Granston, op. cit. p. 67

(٤) انظر ص ٥٤٨ — ٥٤٩ ، ٥٦٠ ، ٥٧٣ — ٥٧٤ من هذا الكتاب .

وتبلغ الفكرة الاجتماعية أقصى مداها فى المسرحيات الحديثة حين تصور أزمة الضمير العالمى كله ، فى الحروب ومآسيها ، التى تهدد العالم بالفناء ، بتنكر الإنسان لأخص خصائصه فى علاقته بأخيه الإنسان ، كما فى مسرحية سارتر الأخيرة : سجناء ألتونا (١) ، وفيها يتعارض اتجاه الأب وابنه « فرانتز » . فالأب عملى مادى ؛ قد صانع النازيين غير مؤمن بهم ، فكان يبنى لهم الأسطول ليكسب ؛ ثم صانع الأمريكيين بعدُ ذلك لنفس السبب ، معتقداً أنه يبنى مستقبل ابنه الذى رباه على المغامرة وحب السلطة . وعند الأب أن الضمير ترف الأمراء . وينصح إبنه : أن العالم ثقيل إذا حمله المرء على عاتقه آده الحمل . وقد دفع — بتصرفه وجشعه — إبنه إلى هوة اليأس . فى عاقبة أمره لم ينشىء المصنع لإبنه . بل أنشأ إبنه للمصنع ، فخسرهما معاً . وتصطدم هذه المبادىء الزائفة بمبادىء إبنه « فرانتز » الذى يرى أنه صنيعة أبيه . وصنيعة الحرب . وصنيعة العصر كله ، بشروره ومآثمه . وتتمثل أزمات ضميره فى مسائل تفصيلية يتعمقها سارتر . فيتوزع ضمير الإبن بينه وبين نفسه بوصفه

(١) Les Séquestrés d'Altona (١٩٦٠) . وتستغرق أحداث المسرحية التى نشهدها بضعة أيام ، وتدور فى « التونا » من ضواحى مدينة همبورج بألمانيا عام ١٩٥٩ — الإبن — فرتر ، وأخته . ليني ، وزوجته : جوهانا يتهيأون للاجتماع بالأب ، فى مجتمع للأسرة يفصل فى أمر خطير ، وتعلم منهم أن الأب مصاب بسرطان الحلق ، وأن الطبيب حدد له أنه لن يعيش أكثر من ستة أشهر ، ويحصر الأب فيقضى بأنه قد لا ينتظر نهايته ، فقد يلجأ إلى انهاء حياته بنفسه . ويطلب من الإبن « فرتر » أن يعده بالمنزل ليرعاه ويشرف على المصنع الكبير الذى يشتغل به مائة ألف عامل ، لأنه وارثه الوحيد من الرجال . وترفض الزوجة . ويرفض الابن ، ثم يتردد ، لأنه وزوجته لا يطيقان الحياة فى المنزل العتيق بهذه المدينة الصغيرة . ثم نعلم سبباً آخر للرفض ، هو أن الأب له إبن آخر : « فرانتز» ، لم يمت ، لكن استخرجت له شهادة مزورة بموته لينجو من محاكته بعد الاشتراك مع أخته وقتل جندى من جنود الأمريكان المحتلين كان قد هم بالاعتداء عليها . والإبن معتزل فى حجرة بالمنزل منذ عام ١٩٤٦ ولا يسمح باستقبال أحد سوى أخته ليني ، وهو نهب أزمات الضمير على أثر ما عانى فى الحرب التى سيق إليها كرهاً على أثر أيوائه أسيراً بولونياً شفقه به . فيبلغ عنه والده ، ويقتل الأسير بمرأى من الإبن ، ثم يحكم على الابن بالتجنيد الإجبارى فى سن الثامنة عشرة . ويستغل الأب رفض فرتر وزوجته كى يستدرج « فرانتز» للخروج من عزلته ، فيعرف الزمن ووطأته ، ولكن ضميره لا يبرأ ، فهو يحاكم نفسه على ما اقترف فى الحروب ؛ ويحاكم عصره محاكمة خيالية ، ويدافع عن العصر ويتهمه على أشرطة يسجلها ، ويمثل الناس فى حجرته بالسرطان البحرى (الكبوريا) ويضع حشداً فى حجرته ويسبب مقابلة جوهانا لفرانتز تثور شكوك زوجها ، وشكوك ليني التى كان يخالطها أخوها وهو مجنون فى ثورته على نفسه وعلى الناس ، ويتعجب كيف تتحكم فيه أو شاب الجسد . وفى ثورة يأس يقابل فرانتز أباه الذى فشل فى كل ما دبر فى حياته . ففشل قصده بافساده إبنه وأسرته بجشعه فى الحرب ، واستهتاره بالمبادىء الإنسانية والضمير . ويأبى « فرانتز » أن يعيش . فلن يبرأ من ضميره . ويتفق فرانتز مع أبيه على أن يركبا سيارة يعبران بها جسر الشيطان . ليغرقا ، ويتركا الأسرة بعدهما تواصل عيشها فى زحمة الناس .

مواطناً ، وبوصفه جندياً ، وبوصفه إنساناً (١) ، ولا يستطيع الإبن أن يدفع الشرور ، فيتورط فيها ، على نقاء ضميره وحرصه على مبادئه ، فهو مشدود إلى أوحال الأرض وآفات المجتمع ، على حين يحقرها ، كما يحقر خضوعه لأدناس الجسد . ويتخذ من نفسه شاهداً على عصره ؛ ولكنه شاهد وممثل له فى آن . ومبلغ جهده أنه يشعر بالخزى فى مسلكه ، من حيث تمثيله لنفسه والضمير العالمى . وهذه ميزة القرن العشرين ، ولكنها بداية لا تجدى ، لا بد أن تعقبها خطوات ، لو قدر أن ينمو هذا الوعى ، وتتيسر له وسائل إيجابية للعمل . ولذلك انتهى الأمر بفرانتز أن تتخلص منه أسرته مريضاً لايصلح للحياة المسمومة التى ألفها غيره . وبعد رحيله مع والده رحلة الموت ، تدير أخته « لينى » — من حجرته — آلة التسجيل التى أودعها أشرطة دفاعه عن القرن العشرين بوصفه موكلا عنه ، فنسمع : « أيتها العصور ! هذا عصرى معزولامشوهاً ، وهو المتهم أمامكم . إن موكلى يبقر بطنه بيديه . وهذا الذى تحسبونه عصارة حيوية بيضاء ليس سوى دم خلا من الكريات الحمراء . . كان يمكن أن يكون العصر طيباً لو أن الإنسان لم يتربص به عدوه القاسى العتيق ، عدوه الضارى الذى أقسم على حتفه ، الحيوان الخبيث الذى لا شعر على جسده : ألا وهو الإنسان . واحد وواحد يساويان واحداً داكم هو سرنا . . لقد فاجأت الحيوان ، وطعنت ، فسقط إنسان . وفى عيونه المحتضرة رأيت الحيوان حياً دائماً ، وكأن هذا الحيوان أنا . واحد وواحد يساويان واحداً ، ما أسوأ الفهم . ممن ومم هذا المذاق الزنخ الغث فى حلقى . أمن الإنسان أمن الحيوان ؟ أمنى أنا ؟ هذا هو مذاق العصر . أيتها العصور السعيدة ! ! تجهلين صنوف حقدنا . فكيف تفهمين السلطان الشرس لصنوف حبنا القاتلة ؟ الحب والبغض ، واحد وواحد . . فاحكمى لنا بالبراءة ، فموكلى أول من عرف الشعور بالخزى . . أجيبى ، إذن ، أيتها الأجيال (من هنا يخلو المسرح ، فالكلام موجه لشهود المستقبل) — القرن الثلاثون لا يجيب . ربما لا توجد قرون بعد قرننا . وربما تطفىء الأضواء قذيفة ، فيموت الجميع . فلا عيون ولا قضاة ولا زمن . ظلام . فيا محكمة الظلام ، أنت التى كنت ، وتكونين . وستكونين ، أنا قد كنت ! ! أنا « فارنتز فون جرلاش » كنت هنا فى هذه الحجرة ، وأخذت تبعة العصر على عاتقى ، وقلت : سأدافع عنه . عجباً ! ! ماذا ؟ » . وبهذه الخيوط الواهية الضئيلة يتعلق العصر فى صراعه الفكرى ، وكفاحه ، وأزمة ضميره العالمية .

(١) قد فصلنا القول فى ذلك فى كتابنا : قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ويطول بنا القول بايراد كل ما فيه هنا .

وإنما أوردنا هذه النصوص فى قرائنها ، لنضرب مثلا على أن مسرحيات الصراعات العالية ، أو الأفكار ، ليست معلقة فى الهواء ، بل هى تغوص فى واقع تصويرى محكم البناء ، وإن يكن هذا الواقع مسفاً ، مشدوداً إلى أدناس العصر ، وأوحال النفوس ، على طريقة الواقعين .

وهنا تعرض لنا قاعدة « بريشت » فيما سماه : المسرح الملحمى : وذلك أنه يزعم فى نقده أن مسرحه مبنى على الفكرة لا على الشعور (١) . وفى الحق أن نتاجه المسرحى يكذبه فى مبدئه هذا . فمسرحياته دائماً تثير عطفنا على الشخصيات بوصفها مخلوقات إنسانية بائسة الطوية ، كما تثير نفورنا من حمق أفعالها ومن خطاياها أحياناً . فهذه الإثارة مزدوجة المعنى تسير فى اتجاهين متناقضين فى المظهر ، ولكنهما يتلاقيان فى تعميق معرفتنا بالطبيعة الإنسانيه ، وبالملابسات القاسية الاجتماعية التى تطمس طيب الطوية ، وتتطلب التغيير الشامل . وفى هذه الغاية يتلاقى « سارتر » و « بريشت » ، وإن اختلف الأساس الفلسفى لهما اختلافاً تاماً : ذلك أن سارتر يعنى بالوعى الفردى أساساً للتغيير التام للمجتمع ونظمه ، فى حين ينزع بريشت منزع الماركسيين فى الاعتداد بالمجموع فى وجه الفرد . وإنما بالشعور لا بالمنطق . وباندماج القارىء أو المشاهد فى الحدث — لا بالانفصال عنه كما يزعم بريشت — يستطاع الوقوف على دوافع الأفعال والتأثر بها . وبريشت يحمل على المسرحيات الأرسطية (أى التى استصوبها أرسطو فى نقده) بأن الإنسان فيها معروف ، ولا يتغير . وهذا كلام غامض ، لا معنى له إلا إذا أريد به إشهار حملة على الجبرية فى المسرحيات القديمة كما سبق أن شرحناها ، لأن بريشت يريد فى مسرحياته أن يبرهن على أن الإنسان قادر على تغيير مصيره ، ومجابهته ، كى يتجنب المأساة . وليس هو أسير قوى غيبية يدان بها سلفاً كما فى المسرحيات اليونانية .

وليضرب مثلا على حرص « بريشت » على توكيد الشعور فى مسرحياته دون اعتماد على الفكرة وحدها ، ففى مسرحيته : دائرة الطباشير القوقازية (٢) تنجى الفتاة القروية طفلا من الموت أثناء الثورة ، وتسلك بالطفل طرقاً جبلية وعرة فى

---

(١) سبق أن أوردنا نقاط مبادئه على حسب ما قال ، ص ٥٤٩ — ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ما مر عنها ص ٥٥٢ — ٥٥٣ من هذا الكتاب .

طريقها إلى منزلها . وتقف أمام كوخ منفرد لتبتاع لبناً من فلاح شحيح يغالى فى ثمن اللبن ، فتقبله بعد مساومة . والمنظر طويل يكشف عن المزاج الجاد للفتاة فى حديثها للطفل كيف لا يستطيع الاستغناء عن اللبن .

على أنها قبلت بعد ذلك شراء اللبن بذلك الثمن . ويبدو الفلاح قليل الكلام ، مجرد بخيل مغال فى ثمن متاعه ، ولكن حين أخرج بريشت نفسه هذه المسرحية ، عدل هذا المنظر بحيث اعتمد فيه على إثارة شعور ذى معنى إنسانى معقد . فيبدو الفلاح مذعوراً أمام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة . وحين يرى الطفل ، وهو إبن حاكم الإقليم ، فى ملابسه الثمينة الممزقة ، يثور فى دخيلته حقد طبقى . ولكن حين يتناول الطفل اللبن ، يشعر الفلاح بارتياب . فيكون الشعور الإنسانى بمثابة قنطرة تصل إنسانياً ما بين الطبقات . ثم يضيف بريشت فى إخراجه منظراً لا تحتويه مسرحيته المطبوعة . إذ يظل الطفل على ذراع الفتاة واقفة . وحقيبتها الثقيلة على الأرض ، ويساعدها الفلاح فى وضع الحقيبة على كتفها ، مما يبين عن طيب طوية الفلاح . وحين تدير الفتاة ظهرها إليه سائرة فى طريقها . يقلب الفلاح القدح على فمه يستقطر نقاط اللبن المتبقية (١) وفى حركته ما يدل على شراهة وشح رأينا سمة لهما فى مساومته على اللبن ، ولكن إلى جانب ذلك تبدو الضرورة والحاجة عقبتين فى سبيل الكرم والأريحية ، مما يجعلنا نعطف على الفلاح إلى جانب نفورنا من قسوة معاملته . وتلك قضية شعورية تشف عن قضية ذهنية حبيبة إلى بريشت فى مسرحياته ، هى التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك (٢) .

ويلجأ بريشت — فى مسرحه الملحمى الذى يزعم أنه قائم على الفكرة — إلى ما يسميه : وسائل « التغريب » (٣) ، فى حين هى وسائل شعورية لتعميق الفكرة . ويقصد بها الطرق التى تجعل الحدث العادى غريباً فى نظر المشاهد ، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره . وعنده أن مجرد تصيير الحدث غريباً فى نظر المشاهد يحمله على التفكير فى تغييره . وهو فى هذا يتجاوز مجرد التعرف (٤) الأرسطى ،

(١) انظر : Ronald Cray, op. cit. p. 30-31

(٢) وهو تناقض ديالكتى على نحو ما شرحنا من قبل ، فهو ذو حدين متناقضين ، يؤديان إلى قضية تركيبية فى ضرورة تغيير المجتمع لترتفع العوائق أمام الطيبة الأصيلة الخبيئة .

(٣) verfremdung ، وقد ترجمت بالإنجليزية estrangement وبالفرنسية distancement .

(٤) راجع ص ٦٣ — ٦٤ من هذا الكتاب .

كما يتجاوز نظرية زولا فى نقل قطاع الحياة إلى المسرح موضوعياً (١) . فليس المسرح عالماً مستقلا يتأمله المتفرج على أنه محوط بجدران تفصله عن المشاهدين لتصله بالعالم الخارجى ، ليكون كأنه معزول فى جدران لا يتوجه فيها أحد من الممثلين لجمهور المتفرجين ، بين يعتقد بريشت بأن الجمهور يجب أن يشترك فى المسرحية مع الممثلين . وهذا ما يسمى بهدم « الجدار الرابع » . و « بريشت » يتفق فى هذا مع « بيراندلو » كما رأينا (٢) فيما سبق . وفى ذلك تتحقق وحدة شعورية وخيالية للمسرح بدلا من وحدة الحدث التقليدية . فجوهر المسرح عنده أنه يعلم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته ، لتكون المسرحيات مقنعة كالدفاع أمام القضاء (٣) . ولكن اعتماده فى ذلك على وسائل شعورية تدفع إلى التأمل فى جوانب الموقف . فإلى جانب توكيد التناقض بين طوية المرء وأفعاله — تناقضاً يثير الشعور كما سبق أن شرحنا — تقوم وسيلته الأخرى المبنية على تكرار الأحداث ، كما رأينا فى مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية (٤) » . ثم تكرار الشخصية ، كما فى مسرحيته : سيدة سيتزوان الفاضلة . وفيها أن ثلاثة من الآلهة يهبطون إلى الأرض ، ليستطلعوا ما فيها من خير . و يبحثون عمن يستضيفهم ، فلا يجدون سوى بغى ، هى : شين تى ، فيكافئونها بمبلغ كبير من المال . فيستغلها من تحميهم من الفقراء ، ويستنزف مالها من تعرفهم من الناس ، فتضطر إلى اختراع شخصية إبن عم لها يحميها . هو « شوى تا » . ولن يكون هو سوى « شين تى » نفسها متنكرة فى زى رجل . وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين . ويتوسط « شوى تا » فى تزويج « شين تى » من ثرى وصاحب مصرف ، فيخفق فى وساطته . وتقع « شين تى » فى حب طيار مفلس هو يانج سان ، كان بسبيل أن ينتحر ، فتنقذه ، وتعتزم الزواج منه . لولا أن تكتشف أنه لا يريد سوى الاستئثار بمالها لملذاته ، ولكنها حملت منه . وتلجأ مرة أخرى إلى « شوى تا » . وهو فى هذه المرة من كبار تجار لفائف الدخان . ويشتغل فى مصنعها يانج سان حتى يرقى إلى مدير مصنع . وقرب المخاض يضطر « شوى تا » الذى هو الحقيقة « شين تى » إلى الاختفاء بعض الوقت ثم تتهم « شين تى » أنها كانت السبب فى اختفاء « شوى تا » . وتحاكم . ولن يكون قضاتها سوى الآلهة الثلاثة ، وتسر الآلهة بلقائها

(١) انظر ٥٥٦ — ٥٥٧ من هذا الكتاب .

(٢) راجع ص ٥٦٤ — ٥٦٥ من هذا الكتاب .

(٣) انظر E. Bentley, op. cit. p. 21

(٤) انظر ص ٥٥٢ — ٥٥٣ من هذا الكتاب .

لأنها المخلوق الخير ، ولكنها بائسة : فماذا تصنع بإبنها الوليد ؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة أمامها الحياة ، وعذاب الضمير الذى تعانيه لما اضطرت لفعله من شر ؟ هــذا إلى همومها بسبب تعلقها بمن لا تظفر به . وتعلق من تكره من الرجال بها . وتشكو للآلهه إنها سئمت البقاء فى الأرض ، فتجيبها الآلهة : « حسبك أن تكونى طيبة . وسيكون كل شىء على ما يرام » . ومعنى ذلك استحالة الخير فى عالم لا بد أن تتغير كل قطاعاته . فقد بذلت « شين تى » جهداً كبيراً ، وجرفتها الشرور على طيب طويتها . فأعمالها منكرة ، ولكنها أهل العطف . وقد استشهدنا بالمسرحية على أن شخصية « شين تى » تتكرر فى شخصية « شوى تا » (١) . والتكرار فرصة لنقد السلوك ، والنظر فى الأحداث من الخلف ومن أمام ، للإيحاء بإمكان تغيير الحدث والشخصية دون استغراق فى واحد منهما ، ورؤية الموقف من جوانب مختلفة . ونكتفى هنا بالإشارة إلى وسائل « التغريب » التى تتصل بالإخراج ، كإضاءة المسرح أثناء العرض ، واستخدام الصور المتحركة ، والأقنعة للشخصيات .

هذا ، ويلجأ « بريشت » إلى إثارة الشعور كذلك بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته ، ثم إنه يستخدم شخصية يجعلها تقوم بتقديم الحدث . ولكنه يستخدمها فى شكل مثير للشعور والانتباه معاً ، استمع إلى بعض جمل من حديث السقاء مباشرة الجمهور ، فى مطلع مسرحيته السابقة : سيدة سيتزون الفاضلة : « أنا سقاء ، فى مدينة سيتزاون . مهنة صعبة . حين يكون الماء نادراً على أن أعدو بعيداً بحثاً عنه هناك ، وحين يكثر لا أكسب شيئاً . وحقاً الفقر فى إقليمنا شىء مألوف . ويجمع الرأى على أن الآلهة وحدهم هم الذين يستطيعون مساعدتنا . . . » .

وإنما أطنبنا فى مسرح بريشت ، لأنه أشد المتطرفين تحمساً لمسرح الفكرة فى نقده ووسائل فنه ، ولكن وسائله إليها جديدة عبقرية . على أنه — كغيره من الكتاب— يلجأ إلى الشعور خلافاً لما كان يزعم . فالمسرحيات المعتمدة على الفكرة دون فن لا نجاح لها . وعلى من يريد أن يجدد فى وسائل العرض والحدث والشخصيات فى سبيل الفكرة أن تكون لديه عبقرية التجديد . فلا يصح أن ندعو إلى وسائل التجديد فى مسرحنا الحديث تعلة لزلزلة الأسس الفنية التى هى روح المسرح ، فى صورة من

---

(١) ومن أمثلة تكرار المناظر والحدث كذلك مسرحية : فى انتظار جودو ، لصموئيل بيكيت ، انظر ص٥٧٩ — ٥٨٠ من هذا الكتاب .

صورها القديمة أو الحديثة ، لنطلق حركة الكتاب دون نظام وتعقيد وجهد له دعامته النظرية مع القدرة الفنية ، فتلك حرية أشبه بالفوضى . وقد بدت مظاهرها فى بعض من يتصدون للتأليف المسرحى . مهملين التعمق فى النواحى الفنية ، وكلما حاجهم ناقدٌ تعللوا باتجاه من اتجاهات التجديد السابقة ، وتكون العاقبة أن لا يبقى شىء من الأسس والقواعد مرعياً . وتلك بلبلة لها خطرها على الأخص فى مسرحنا الذى لما ترسخ قواعده الفنية بعد ، ولم يثر فيه أدبنا ثراء الآداب العالمية الأخرى العريقة فى هذا الجنس الأدبى . ولهذه الغاية قصدنا حين ألححنا على شرح الاتجاهات الحديثة فى المسرح العالمى فى مصادرها الأصلية ، إخلاصاً لأدبنا ، وتبصيراً بالسبل الرشيدة التى سنّها دعاة التجديد فى تلك الآداب .

على أن مسرحياتنا فى أدبنا الحديث لم تخل من هذا النوع من الصراع الذى أشرنا فيما سبق إلى اتجاهاته . فالاتجاهات الوطنية والقومية كانت غاية شوقى فى مسرحياته التاريخيه ، كمسرحية مجنون ليلى ، وقمبز ، ومصرع كليوباترا ، وأمير الأندلس (١) ، على طريقة الرومانتيكيين فى الهدف ، مع مزج للمذاهب الأدبية المختلفة من الناحية الفنية (٢) .

فقد كان شوقى يقصد إلى إيقاظ الوعى القومى والوطنى فى مسرحياته ذات الطابع التاريخى ، لا من وراء التمجيد لأبطاله الوطنيين ، مثل كليوباترا ونتيتاس فحسب ، بل عن طريق تصوير نواحى الضعف وجسامة مسئولية المواطنين تجاه الحاضر المتخاذل ، فهو — مثلا — لم يدافع عن كليوباترا بوصفها ملكة مصر وكفى ، بل بوصفها مصرية ، محاولا أن يبين نبل مقاصدها ، وجعل تبعة الإخفاق فى تحقيق هذه المقاصد يقع جزء كبير منها على المشتغلين بالسياسة من أفراد الشعب الذين يجيدون الكلام ولا يعملون شيئاً ، أمثال حابى وديون ، على نحو ما يعبر عنه أنوبيس لحابى ، حين يحصر الثانى إليه مرتاعاً من احتلال أكتافيوس لمصر :

وأين كنت يا فتى ؟ وأين فتيان الحمى ؟
وأين فرسان المقال ، هل مضوا إلى الوغى ؟

(١) تحدثنا عن هذه المسرحيات ونقدناها فى كتابنا : الأدب المقارن ، والحياة العاطفية ، ولا نريد الاطالة .

(٢) انظر مرجع الاستاذ الدكتور محمد مندور السابق الذكر ، مسرح شوقى .

تركتمـــو أنطـــونيـــو س وحده يلقى العدا

من أجلكم سل الحسا م وإلى الحـــر مشى

أبعد أن أحل على النيل وواديـــه القضـــا

ولـــم يجـــد من شـــيبه ولا شـــبابه فـــدى

أتيت تـــدعونى كـــما تدعـــو العواجز السما ؟

الـــرأى ليس نافعـــاً إذا أوانـــه مضى ؟

وفى مكان آخر بينا مدى توفيق شـــوقى فى تصـــويره لأنواع الصراع الفكرى فى مسرحياته .

وفيما يخص المسرحيات الشعرية ، نحا الأستاذ عزيز أباظة منحى شوقى . ومن مسرحياته ذات الأفكار الاجتماعية مسرحية : شهر زاد . وفيها تتقدم شهر زاد — رغم إرادة والدها الوزير : نور الدين ، وبرغم منافسة أختها : دنيا زاد لها — إلى شهريار ، طالبة منه أن يتزوجها ، وتقصد من وراء ذلك إلى مغامرة ، هى محاولة ترويض هذا الملك وهدايته . وتصطدم بعوائق المنافقين والمستغلين من رجال الحاشية . وتنجح شهر زاد فى إيقاظ ضمير الملك ، ويتنبه قليلا قليلا لما يرتكب من فظائع . وتكون خاتمة صراعه النفسى ماثلة فى عمل اللاشعور ، حين تتمثل . له — فى غيبوبة لا شعورية — أشباح جرائمه . . ويرى باطنه فى مرآة بصيرته . فيفيق من حلمه وقد اعتزم ترك الملك للشعب . والقيام برحلة الزاهد إلى الحج . وترك شهر زاد وقد حرمت ثمرة جهودها من جعله رجلا . بعد أن راضته فجعلته إنساناً فهى نهب شعورين متضادين ، الحرمان من نتيجة جهودها ، وطيب خاطرها بظفرها بهداية شهر زاد ، فى آن . وفى المسرحية انتصار للشعب من الطاغية ، وإفادة من عالم اللاشعور فى إثارة أشباح تذكر بأشباح الضحية فى مسرحية : « غرب القمر »

---

(١) الأدب المقارن ، صفحات ٣٤٥ ، ٣٥٥ — ٣٦٥ ، ٤٢١ — ثم أن شوقى صور فى مجنون ليلى فكرة الصراع بين العاطفة والواجب ، ومن خلالها بين سلطان العادات والتقاليد الزائف ، حين تنبه الوعى العام لخطر العادة بعد سقوط ضحاياها صرعى الموروث من تقاليد بالية .

انظر كتابنا : الحياة العاطفية صفحات ١٢٠ وما يليها .

شتاينبك (١) . وقد ألف الأستاذ أحمد باكثير مسرحيته : « سر شهر زاد » ، فأرجع وحشية شهريار إلى عقدة نفسية تحل باكتشافها ، على طريقة فرويد ومدرسته . ونرى أنه لا ينبغي إدخال هذه القضايا العلمية في الغايات المسرحية ، إذ أنها لا تجود إلا إذا كانت وسيلة فنية لغايات أخرى اجتماعية وإنسانية .

وفي مسرحياتنا العربية كذلك وجد الصراع الفكري على طريقة الرمزيين . وأشهر من برز فيه الأستاذ توفيق الحكيم . ومسرحياته الرمزية ذات مستوى واحد . وهو على طريقة الرمزيين الخاص . لا يعنى بتحديد معالم الحدث ولا بالحركة الدرامية ، ولكنه بارع في الحوار ذي الطابع النفسي . وسبق أن مثلنا لمسرحياته الرمزية ولأفكاره فيها(٢) .

ويطغى الاتجاه التجريدي على مسرحيات الأستاذ بشر فارس . فيكاد ينعدم فيها التحليل النفسي . ويبعد الحدث عن إطاره الاجتماعي . ولا نرى إلا الجانب الفكري بعيداً عن الدوافع والملابسات التي تبرره . وبذلك يفصل الكاتب بين شخصياته وبين الواقع . وتتحول المسرحية إلى شبه قصائد رمزية غنائية ، لا تنطبق عليها أسس الرمزية في المسرحية الغربية في صورها المعهودة . ومن مسرحياته : مفرق الطرق ، ظهرت عام ١٩٣٧ ، وموضوعها حوار بين فتاة إسمها : سميرة ، رمز الدائبة في البحث عن الحقيقة . ولكنها رهينة قيود العالم المادي في نقائصه ، وبين فتى قريب منها في السن وليد المجتمع ، لا يرقى لفهم المعاني المثلى التجريدية . فالمسرحية صراع بين الجسم والروح ، بين الماديات والتجريديات ، بين نور العقل وظلمات الهوى ، ولكنه صراع تجريدي راكد .

وأحدث مسرحيات بشر فارس الرمزية مسرحية : جبهة الغيب ، ظهرت عام ١٩٦٠ ، وهي مأخوذة عن قصة قصيرة للمؤلف أصدرها عام ١٩٤٢ ، وعنوانها : رجل . وفيها أن جماعة من الفلاحين ألفوا حياتهم الرتيبة في كنف جبل . ويتحدثون عن نقرة بها عشب من أكل منه وهو ند ظفر بالحياة الأبدية . والطريق إليها وعر

---

(١) انظر ص ٢٨٥ — ٥٨٧ من هذا الكتاب . وواضح أننا نعرض هنا صوراً للصراع الفكري في المسرحيات العربية ، ولا مجال للنقد الفني لكل مسرحية .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٨٧ .

معضل . ويغامر « فدا » بالصعود ، بعد أن غامر إثنان قبله فرجع أحدهما كسيحاً والآخر أعمى . وتخيف مغامرته القوم . ولا يعبأ هو بهم ، كما لا يعبأ هو بما يسمونه : الحب الأرضى حين تستعطفه الفتاة : زينة ، لأنه ذو إرادة قاسية لا تعترف الرحمة ، ولا هذا النوع من الحب الذى يدل على رخاوة الطبع . ولديه فى نفس الوقت عاطفة قوية للفتاة : « هنا » ، ولعلها رمز الحب الروحى الذى يسمو بالإرادة . ويصعد « فدا » على أن يقذف كل يوم بحجر من أعلى الجبل يدل على أنه حى . ويحقر شأن الناس جميعاً حين يكون فى الأعلى ، فيهمل فى إلقاء الحجر . فتيأس « هنا » وتموت . وحين يعود يجدها قد ماتت . قتلها الحجر الذى لم يسقط . فيأسى حتى اليأس ويصعد ثانية ليسقط بدوره . وتعلق « زينة » على موته : « قتل الحبيب — الرب المحدث — نفسه . والذى قتله بشر كامن فى أحشائه . . . » . ومغزى هذه المسرحية الرمزى أن « فدا » ذو خلق ملحمى ، يضيق بطبائع الناس المشدودة إلى الأرض . وآلم ما يحزنه ضعف إرادة الناس . ثم إنه لا يحب الخلق التقليدى الذى يمثله فى المسرحية بخاصة : الإمام ، الذى هو نموذج الحاكم المحافظ ، تخيفه قوة إرادة الأفراد . والشعب فى مجموعه لديه — فى باطنه — شوق التطلع إلى الأعلى ، ولكن تعوزه الإرادة . ولا سبيل لشحذ هذه الإرادة بالحب ، لأنه فى معناه الإنسانى ميوعة . وعنده أن كل مغامرة هى فى ذاتها غاية ، ما دامت ترمى إلى شحذ الهمة . وليست العبرة فيها بالنتيجة ولكن بالجهد نفسه ، فالجهد غاية لأنه تربية الإرادة ، وهى التى تعوز الشعب . وخلق « فدا » الملحمى نبيل فى ذاته . ولكنه مفرط فى القسوة ، فوق طاقة الناس ، يريد به أن يتأله . ومن ثم نبله وإخفاقه . ولكن هذا الإخفاق إيجاد آدم جديد على الأرض . وذلك مبلغ ما أثر به فى الشعب . فليست غايته الوصول إلى مثال محدد ، ولكن الثورة على ميوعة الخلق . وعلى رتابة الحياة التى لا تخصب إلا إذا تطلع الناس إلى الأعلى ، فى صلابة المشاعر المشبوبة الصادرة عن عزيمة لا تلين ، حتى يتحقق لكل فرد وجوده الإنسانى كما أراده الله . يقول « فدا » حين يسأل : هل وجه الأرض باطل ؟ — : « ... الأرض كمثل السماء ، جدير بها أن تكتسب . لكنها لا تمنح كنوزها حرة إلا إذا استعرت بجمرات الأنفس الزكية . فيعتز علينا كل هين ، وفيها يتأصل كل عارض ... إنما العدم لنا نحن البشر إذا لم نمد حبالنا إلى قوة الخيال » وهذا المسلك الخلقى المتعالى من جانب « فدا » على الرغم من عدم تحديد المثال —

يحمل فى نفسه طابع إخفاقه . ففيه قسوة (١) لا تقتنع بسوى تقديم النفس ذاتها قرباناً ، كفداء غير مشروط ، ربحه فى الفقد والضياع ، حتى ترتقى لدى الشعب همة لا يخيفها الدوار . ومن ثم يقول تلميذ « فـــدا » ، واسمه هادى ، تعليقاً على إخفاق أستاذه : « قتل الرب المحدث نفسه . ولن يبعثه إلا بشر . سيأتى يوم أتسلق فيه منارة الأبد ، فأسأل سماءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر » . والحدث راكد ، والموقف تجريدى ، والأفكار فوق واقع الشخصيات : ولكن المحاولة فى ذاتها طريفة ، تستحق الإشادة بها . ثم هى محاولة جادة تستدعى جهداً فكرياً فى الكشف عنها ، كما تتضمن دعوة . ويهمنا هنا — بخاصة — توكيد تأثر الأستاذ بشر فارس — تأثراً بعيد المـــدى — بمسرحية « براند » (٢) لإبسن : ففيها نفس الخلق ، ونفس الإخفاق ، مع فوارق جوهرية فى الناحية الفنية ، أساسها أن مسرحية « إبسن » تنحو منحى النفسية ، ولها دعامتها الأصيلة العميقة من الواقع . ولنا هذه المقارنة عودة فى بحث مستقل .

وقد بدأ يحفل أدبنا بالصراع الفكرى ذى الطابع الواقعى . ومنه صراع الطبقات . ونمثل له هنا بمسرحية : الصفقة ، للأستاذ توفيق الحكيم . وفيها يشترك أهل القرية

---

(١) تتكرر كلمة القسوة ، والقربان ، والفداء والمخاطرة ، بألفاظها ومعانيها مراراً كثيرة فى المسرحية ، ومنها : « هناك إله لم يرض إلا بلحم إبنه ودمه قرباناً » (ص ٦٣ من المسرحية) .

(٢) Brand — مسرحية لإبسن فى خمسة فصول (عام ١٨٦٦) . براند قسيس شريعة لم يحـــددها المؤلف ، فالإطار الدينى يحتوى على أفكار مدنية ، ويقول براند فى المسرحية . حين يدعى قسيساً : لا أكاد أعرف أنى مسيحى . ويبدأ فى كفاح مع رجال إقليمه على مبدأ خلقى محوره : « الكل لا شىء » و « كن أنت نفسك » لا « تكن لنفسك » ، والشيطان عنده هو الحلول الوسط . ويشجع المغامرات التى تهدف إلى تربية الإرادة . وعلى حسب مبدئه الخلقى يفقد أمه لشحها ، ويفقد إبنه بسبب القيام بواجبه ، وامرأته التى ماتت على ذكرياتها الدائبة لإبنها . ولا يثنيه ذلك عن عزمه فالتضحية بالنفس هى القربان ، كما تطلب الله من المسيح لحمه ودمه ويبنى كنيسة يعلن فيها مبادئه الجديدة . وينتشى القوم . ويتبعونه إلى أعلى الجبال ، ولكن همتهم تقصر عن المثابرة . فيتركونه راجعين . وينظر إليهم وقد هبطت بهم إرادتهم على الرغم من سمو تطلعهم . وفى الأعلى يأتى الشيطان فى صورة إمرأته « أنيس » ينويه بأن كل آلامه ستنتهى إذا تخلى عن مبدئه . فيرده . وتأتى « جيرد » الفتاة المجنونة ذات الخواطر العجيبة الغيبية بعد أن رأت الشيطان ، وتطلق عليه رصاصة تكون سبباً فى وقوع ركام من الثلج عليهما ويموت براند وهو يسمع أرواح الغيب تقول : « أن الله إله الإحسان والحب » ومن الغريب أن الأستاذ بشر فارس يذكر فى مسرحيته مبدأ : كن لنفسك ، بدلا من : كن أنت نفسك . لتقارب الكلمتين فى الفرنسية والعربية ، مع أن المبدأ الثانى هو محور مسرحيته ، كما يتكرر كثيراً فى مسرحية أبسن .

فى الريف فى شراء قطعة أرض من شركة عقار أجنبيه . ويقدم إقطاعى إلى القرية لأمر آخر ، فيظنونه منافساً لهم . ويقدمون له بعض المال ليترك لهم الصفقة . وحين يعلم ذلك يشتط فى طلب المال ، بل يطلب فتاة جميلة لخدمته ، متعللا بحاجة أولاده إليها . وتنجو الفتاة منه بتظاهرها أنها مريضة بالكوليرا . فترجع لقريتها وخطيبها . وينجح الفلاحون فى الحصول على الأرض لتوزيعها بينهم .

ومثل آخر للصراع الفكرى فى مسرحية : القضية ، للأستاذ لطفى الخولى ، وهى تتناول مسألة الإصلاح الاجتماعى : أيأتى عن طريق التغير الشامل والثورة أم عن طريق التشريع والقانون ؟ وبعبارة أخرى أى الطريقين نسلك للنهضة : الإصلاح أم الثورة ، أى التغيير الكلى لجميع القطاعات ؟ .. وينتصر المؤلف للرأى الثانى . وهذه قضية فكرية اشتراكية .

ومما يمثل الصراع الوطنى الاستقلالى مسرحية : الراهب ، للأستاذ لويس عوض . وفيها تصوير فنى لثورة مصر الاستقلالية عام ٢٩٦ م . وهى فى إطارها التاريخى تمثل روح مصر الاستقلالية ، فى كفاحها ضد المستعمرين . وفيها ينجح شعب الاسكندرية فى الاستقلال عن الرومان مدى ثمانية أشهر ، حتى ينتصر دقلديانوس الطاغية الذى سمى عصره فيما بعد عصر الشهداء ، ويمثل أبا نوفر الشعب فى صلابته فى المقاومة . واهتدائه بفطرته وإخلاصه إلى الخطط السليمة الحربية فى تلك المقاومة . وهو على صلابة خلقه من الناحية الوطنية يتعرض لضعف عاطفى فى حبه « مارتا » الراقصة ، وهى روح طيبة ، محسنة ، تطهرت بالإيمان . وتشترك فى المقاومة وتتعرض للتعذيب وتنتهى إلى الدير . ويكفر أبا نوفر عن خطيئته فى حبه ، بقتله نفسه قبيل إخفاق الثورة . و « مارتا » لها حب آخر ، هو حب المسيح ، ممثلا فى حبها لقسطنطين ، أمل الشعب المسيحى فى ذلك الوقت . وهو حب أفلاطونى . وفى المسرحية كذلك تصوير قسوة الخلق الذى يتنكر لطبيعته حين يجحد الحب وحقوق القلب ، وحين يشتط فى تقديم العدل المطلق على الرحمة ، وهذا ماثل فى مسلك أبا نوفر من فيلامينه . ومن ثم إخفاقه الروحى ، فى حين نجحت « مارتا » بسموها الروحى ، وإيمانها بشريعة القلب . وعلى حين تنتهى المسرحية بإخفاق الثورة ، تترك — مع ذلك — الأمل مفتوحاً بميلاد فجر جديد ، بالإصرار على المقاومة ، وباستئناف القتال ، كما يقول أبيب على مرأى مكتبة الإسكندرية تحترق : « ... كم احترقت قبل الآن ، وكم ستحترق ، لتذكر

الدنيا أننا عقل العالم وضميره ، وما دام فى مصر حى يفكر ، فليحرقوا . وليحقروا . فلن نتعب من البناء » .

ونشير هنا إلى مسرحية : المحروسة ، للأستاذ سعد الدين وهبة ، وهى تمثل حالة الشعب يعانى من حكامه الظلمة فى العصر الحزبى الإقطاعى ، ثم مسرحية : اللحظة الحرجة ، للأستاذ يوسف إدريس ، وهى تصور موقف الطبقة المتوسطة إزاء العدوان الثلاثى ، حين يصبح مسعد العامل بطلا بفطرته وصدق إحساسه وإيمانه بالعمل ، فى حين يتشدق أخوه : سعد — الطالب بالجامعة — بمبادىء يجبن عن تنفيذها ، فيتعلل برجاوات أمه وأبيه عن تنفيذ ما سبق أن صمم عليه من الاشتراك فى المقاومة ، ولا يخرج من جبنه حتى يرى أباه — الذى ظن أن التقاعد يحميه من العدوان — يقتله جورج — الجندى الإنجليزى — برصاصة يطلقها عليه وهو يصلى ، فيظل سعد قابعاً فى حجرته حتى تفتحها سوسن . فيرى أباه مقتولا وأخاه مشجوج الرأس . وهنا يتغير طبعه ، فيطلق رصاصة على الجندى ، ويذهب للاشتراك فى المقاومة ، تباركه أمه التى آمنت الآن أنه لابد من الاشتراك فى رد المعتدى للثأر للوطن . وهو الثأر الكبير ، من خلال تعرضها لعدوان فى الأسرة يقتضى ثأراً آخر .

وبعض مسرحياتنا الحديثة التى تتناول هذا الصراع الفكرى والطبقى والفلسفى — وهى صنوف الصراع التى تحدثنا عنها — مكتوب بالفصحى ، وبعضها الآخر بالعامية ، كمسرحية الأستاذ سعد الدين وهبه السابقة ، ومسرحية : الناس اللى فوق ، والناس اللى تحت — للأستاذ نعمان عاشور .

ويقودنا ذلك إلى الحديث فى المسألة التى بقيت لنا فى هذا الفصل .

(٦)
الحــوار — الأسلوب

سبق أن بينا فى هذا الفصل أن الحكاية أو الحدث ، فى معناهما الفنى ، يستلزمان ضرورة — الشخصيات المسرحية ، وأن هذه الشخصيات ، بعضها مع بعض فى صنوف صراع سبق أن تحدثنا عنه . وهذا الصراع يشف عن الفكرة ، الفكرة الكلية للموقف العام فى المسرحية ، أو الأفكار الجزئية التى يتطلبها موقف الشخصيات كذلك . وقالب الفكرة — ضرورة — هو اللغة . أو المقولة . وهى ما نقصده هنا بالأسلوب .

والأسلوب بهذا المعنى —بالنسبة للقارىء — هو الصلة بينه وبين المؤلف ، للوقوف على الفكرة والشخصيات والحدث . فهو المظهر لإنتاج الكاتب المسرحى ، وإن كان فى عملية الخلق الفنى — بالنسبة للكاتب — تابعاً للحدث ومنهجه ، ثم للشخصيات وطبيعتها ، وللموقف أو البناء الدرامى الذى يشف عن الفكرة ، وقد سبق أن نبهنا إلى أن أجزاء المسرحية لا فصل بينها فى الخلق الفنى ، فهى ملتحمة متشابكة فى وحدة تضمها جميعاً ، ولكنا نفصل بينها — نظرياً وضرورة — فى عمليات النقد . فإذا كانت صلة القارىء أو المشاهد بالكاتب تتمثل فى المقولة أو الأسلوب ، كما قلنا ، وضحت أهمية اللغة فيما تكشف من السمات الفنية للعمل المسرحى ، فى أخص خصائصه الفنية . فالكلمات هى محور رسائل الفن المسرحى ، بوصفه عملا أدبياً ، متى انتظمت فى جمل وعبارات مسرحية .

وخاصة الجملة فى الحوار المسرحى أنها وضعت أصلا لتقال ، لا لتقرأ . ولهذا كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة . ولهذا عنى كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتى تكتسب به الجمل المسرحية إيقاعاً من نوع ما ، وطولا وقصراً تتلاءم بهما فى موقعها ، حتى فى المسرحيات النثرية . فليست حرية الكاتب فى خلق الجمل واسعة كسعة مؤلف القصة التى لا تنحصر وسائلها الفنية فى الحوار ، بل يتدخل فيها المؤلف أحياناً بالوصف أو الحديث النفسى من غير حوار ، كما أن الحوار فيها صيغ ليقرأ ، لا ليقال .

ولا بد من توافر اعتبارات فى صياغة كل جملة من الجمل المسرحية ، شعرية كانت أم نثرية . ومنها أن يضع الكاتب المسرحى نصب عينيه الفكرة التى تبرر المقولة ، وطبيعة الشخصية التى تنطق بهذه الفكرة المصوغة فى المقولة ، ثم أثر الفكرة المصوغة فى الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها .

ومن ثم قوة الحوار فى الحركة ، فالحوار المسرحى فعل من الأفعال ، به يزداد المدى النفسى عمقاً ، أو الحدث المسرحى تقدماً إلى الأمام . فلا ركود فى لغة المسرح .

وتتعرض لغة المسرح للركود إذا غفل الكاتب عن اعتبار من الاعتبارات السابقة . كما إذا جعل حواره جملا متتابعة لاتتميز بها شخصية عن أخرى ، فلا تحدث أثراً ، كغضب ، أو إثارة ، أو خصومة فكرية . وذلك أن الموقف هو الذى يجب أن يملى طبيعة الحوار . ولكل شخصية موقفها الخاص فى الموقف العام للمسرحية فلها لغتها الخاصة التى بها تحيا فى حركة .

وأخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية ، وذلك حين يشعر القارىء أن الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى ، بل إلى المتفرجين ، وكأن الكاتب ينسى عمله الفنى ، ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره ، أو يستخلص مغزى لمسرحيته ، يكره فيه الموقف على تقبل العبارة . فلا وجود للجمهور فى نظر الشخصيات المسرحية . وعلى قدر واقعية الشخصيات ، يكون إحكام الحوار ، دون توجه إلى مشاهدين ، كما لو كانت الشخصيات تحيا حياتها فى الواقع ، لا فى المسرح . ومن ثم يقال إن المسرح بين جدران أربعة ، الرابع منها جدار وهمى يفصل بين الممثلين والجمهور .

وحين أراد الكتاب المحدثون — أمثال بريشت وبيراندلو — هدم الجدار الرابع (١) ، لم يلجأوا لوسائل خطابية ، بل كان همهم التعمق فى الفكرة عن طريق تصوير الموقف الإنسانى ، بإثارة الشعور والفكر معاً . بوسائل فنيه تحدثنا عن كثير منها فيما سماه بريشت : وسائل « التغريب »(٢).

---

(١) انظر صفحات ٦٠٤ وما يليها من هذا الفصل .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦٠٣ وما يليها .

ومن الأخطار الفنية فى الحوار المسرحى كذلك أن تكون العبارة غنائية ، تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فتفقد القوة الحركية ، لأنها تصبح بمثابة وقف للحدث ، تنفصل به الشخصية عن زميلاتها فى الموقف ، وتفقدالجمل تأثيرها العملى ، أى وظيفتها الدرامية .

وإذا توافر للجمل المسرحية ما قدمنا من اعتبارات ، فإنها تولد الحركة التى تتمشى بها مع الحدث ، وتعمق معرفتنا بالشخصيات فى حركتها النفسية وفى المسرحية التى تقوم فيها الحالات النفسية مقام الحدث — كمسرحيات تشيخوف (١) — لا تنقطع الحركة المسرحية فى العبارات ، بل نرى فيها الحركات النفسية دائبة الصعود ، دائبة التجاذب والتفاعل .

وقد يقوم الحوار وحده — دون ما حدث — بالوظيفة الدرامية فى بعث الحركة النفسية ، كما فى مسرحية : الباب المغلق ، لسارتر : فكل ما يشدنا إلى تلك المسرحية هو تتابع هذه الموجات الجارفة للحالات النفسية ، فى دركات انحطاطها ، من خلال الحوار الذى لا تفتر حركته ، ولا ينقطع تجدده أبداً (٢) .

والمسرح أفقر من الخيالة فى تنوع المناظر ، وسرعة الحركة فى الحدث ولا يمكن أن تتوافر فيه وسائل التفسير بالقول كما فى القصة ، على حسب ما بينا ، فدعامته الأولى استنفاد اللغه فى دقة الاختيار للعبارة ، وإحكام الصياغة ، من غير تكلف أو حلية مصطنعة ، أو فيهقة فى ألفاظ تتجاوز المألوف من لغة الكلام ، أو ما سماه — من قبل — أرسطو : اللغة المدنية (٣) .

وقد يتوهم أن الواقعية تهمل العناية بالأسلوب فى المسرحيات ، كما سبق هذا إلى أذهان بعض أدعياء النقد عندنا ، وبعض الكتاب المسرحيين . ونقيض ذلك تماماً هو الصحيح . فالواقعية — كما قلنا غير مرة — ليست فى نقل الواقع ، بل فى الإيمان بأن الوقائع العادية — وبخاصة فى القطاعات الدنيا من المجتمع — تمثل أعمق حقائق الحياة . وبعض هذه الوقائع مثالية بما تشف عنه من مدلولات . ولكن من ثنايا

---

(١) انظر ص ٥٤٨ — ٥٤٩ ، ٥٧٣ — ٥٧٤ ، ٥٩٧ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٥٩٨ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ٧٧ — ٧٩ من هذا الكتاب .

المعايير الموضوعية الصادقة التى تنكشف عنها المدلولات . ولا يتيسر ذلك كله بنقل الواقع ، بل بتصوير الشخصيات ، وإدراكها لموقفها . وقد رأينا أمثلة من المسرحيات الواقعية المختلفة ، منذ زولا ، يعنى فيها كاتبوها كل العناية باختيار العبارة الدالة وإحكام صياغتها ، ووضعها موضعها الدرامى ، بل إن « زولا » ، فى نقده للأدب الواقعى ، يدعو إلى شعر الواقع ، فى إحكام بناء المسرحية وصياغتها ، ويقول : « يأثم المرء كل الإثم حين يكتب فى أسلوب سىء ، وليس سوى ذلك من جريمة فى الأدب تقع عليها حواسى ، ولا أدرى أين يضع المرء الخلق حين يضعه موضعاً آخر . الجملة المحكمة الصياغة فى ذاتها عمل طيب(١) » .

وقد يسلك الكاتب المسرحى طريق العبارات التى تطلعنا على واقع الشخصية من خلال الوعى المألوف ، متصلة بالحياة المعهودة فى مثل حالتها ، . وتشف العبارات فى الموقف عن حشد من المشاعر ، والأفكار ، نستخلصها بفكرنا من وراء حدث المسرحية وشخصياتها ، حين يتوافر للتصوير — بأبعاده المختلفة التى تحدثنا عنها — العمق الذى يستلزمه البناء الفنى المحكم . وهذه لغة تلزم جانب الواقع الفعلى .

وقد يستنطق الكاتب لسان حال للشخصيات ، فيعيرها أسلوباً تعبر به عن واقعها فى عمق ، قد لا يحتمل صـــدوره عن الشخصية فى مثل حالتها فى الواقع . وكثيراً ما كان يسلك هذا المسلك الكلاسيكيون ، ولكنهم يبررونه كل التبرير بالموقف حين يلجأون إليه . ونمثل لذلك بحالة « فيدر » فى مسرحية راسين ، حين تحلل دوافع الغيرة التى دفعتها إلى التوانى عن نجدة « هيبوليت » وهى على وشك تناول السم . فمن غير المحتمل فى الواقع أن يكون لديها كل هذا الوعى فى مثل حالتها ، من خواطرها الدقيقة فى إفراط الحب بالغيرة حتى يدفع إلى بعض المحبوب ، بغضاً تخاله به غولا يتربص بها ، ومن تجاور الحب والبغض كقمتين متقابلتين يتلامسان ، ومن عذاب الحب الطاهر يصبح جريمة ، يتستر بها صاحبها عن الناس ، حتى يخاف أن يذرف الدمع ، فى حين يحظى الحب الآثم بالحرية والطلاقة ، مضافاً إلى كل ذلك بالضيق بالمقدور العابث المتحكم فى غير رحمه ، وما إلى ذلك من آلاف الخواطر ، ومثال آخر فى خاتمة مسرحية عطيل لشكسبير . حيث يبدو عطيل رائع البيان فى إفصاحه عن

---

(١) انظر : E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 293
وكذا : Le Naturalisme au Théâtre, p. 20-21

دخيلة نفسه قبيل انتحاره ، وفى التعبير عن وجوه خطئه فى حبه ، وقتله أثمن لؤلؤة فى حياته .

ومن النقاد المحدثين من يستصوب استنطاق لسان الحال فى المسرحيات ، للإفادة من النبع الثرى للغة ، وهى أخص ما يمتاز به المسرح كى تتوافر له الحياة . فينافس الخيالة والقصة ، وإلا تهدده الفناء(١). وفى مسرحيات المواقف نشهد استنطاق لسان الحال حين نرى الشخصيات فى لحظة تكوين وعيها ، ويتاح للمؤلف أن يبين حركتها الفكرية من خلال أقوالها العميقة (٢) .

على أنه لا ينبغى التسليم بهذا القول على إطلاقه . فى الحق لا يصح الاسترسال فى آراء تجريدية ، لا يبررها الموقف ، ولا تتصل بالحركة النفسية للشخصيات عن قرب . كالخواطر الفلسفية فى الحب على لسان ريفية ، أو فى حوار إنسان عادى لا يحتمل وقوفه على مثلها ، وكاستنطاق طفل لخواطر لا تصدر عنـــه (٣) . فإنها تكون بمثابة انتزاع هذه الشخصيات من الواقع ، هروباً من التزام الأبعاد الحيوية ، وقضاء على الموقف الدرامى .

وعلى هذه الأسس العامة السابقة ، نتحدث فى مسألتين هامتين : المسرحيات الشعرية ومدى صلتها بالواقعية فى المسرحيات الحديثة ، مع خصائص الشعر المسرحى ، ثم مسألة العامية والفصحى عندنا فى المسرح والقصة على سواء .

وللشعر فى المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه ، فلم يكن يدور بخلد أرسطو أن المسرحيات تكتب نثراً . وقد وضع أرسطو للشعر المسرحى معيار المحاكاة ، ولم يعتد بالشعر الغنائى ، كما بينا فى نقد أرسطو فى الباب الأول من هذا الكتاب .

وقد قلنا — من قبل — إن الكاتب يستغل طاقات اللغة التعبيرية فى الحوار حتى فى النثر ، فللجمل فيه حدودها وإيقاعها . وفى الحق أن كل المسرحيات النثرية —

---

(١) انظر وولتركير : عيوب التأليف المسرحى ، ترجمة الأستاذ عبد الحليم البشلاوى ، القاهرة ١٩٦٠ ، فى مواضع متفرقة ، وبخاصة ص ٢٩٢ وما بعدها .

(٢) انظر أمثلة لها فيما قلناه فى الفكرة فى هذا الفصل .

(٣) انظر مثلا كيف كان دور الطفلين سلبياً ، فلم يتحدثا فى مسرحية : ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، لبيراندلو ، ص ٦٧٣ — ٦٧٤ من هذا الكتاب .

لدى كبار الكتاب — فى لغتها طابع شعرى فيه عمق ، وتصوير حى درامى ، وانتقاء بالغ الدقة للعبارات ، بحيث تشف عن المعنى العميق للواقع المألوف

ويلحظ بحق ت . س . إليوت أنه فى حين تزعم الواقعية أنها نفت الشعر أو كادت من المسرح ، نرى أن إبسن وتشيخوف — وهما من آباء الواقعية — يضيقان ذرعاً بالنثر وحدوده . فللغتهما طابع شعرى جلى (١) . » وفيما أوردنا من قبل من عبارات لسارتر فى مسرحياته ما يدعم هذا الرأى .

وقد زاد هذا الإتجاه وضوحاً فى المذهب التعبيرى (٢) ، لأنه يحرص على وصف عالم اللاشعور وتأثيره فى الواقع . وتبع ذلك حرصه على لغة تقع « بين الحركة والفكرة » ، لوصف ما سموه : الجانب الواقعى الميتافيزيقى للشخصيات . فلم تعد وظيفة العبارة المسرحية فى الحركة والتفاعل بين الشخصيات فحسب ، بل أصبح للعبارات امتداد نفسى فسيح ، صارت به اللغة ذات سلطان سحرى ، يصل ما بين الشعور المألوف ، ومتاهات اللاشعور المستعصية ، التى بها يتحدد المصير من خلال الاضطراب والمزج بين عالمين : عالم الوعى ، واللاوعى المتحكم فى صلات الإنسان بالمجتمع والطبيعة والأشياء . وفى هذا التقسيم المزدوج يستعان بالشعر ، وبلغة الأحلام وصورها التى تتجاوز الشعر المألوف ، ولكن من خلال الموقف الدرامى (٣) .

وفى رأينا أن المسرحيات الشعرية — فى معنى الشعر التقليدى — لا تتنافى والواقعية . وها هو ذا بريشت — فى مسرحياته الحديثة — يزاوج بين النثر وقطع الشعر . على أن الشعر المسرحى مخالف فى مفهومه للشعر الغنائى . فلا بد أن تكون لغة الشعر المسرحى شفافة ، غير كثيفة ، تضىء المعنى ولا تطمسه (٤) ويستعان به على جلاء مشاعر تتراءى على هامش الموقف ، وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر دون أن تلحظ . ثم إن الحركة تتمثل فيه . فلا يقف — كالشعر الغنائى — عند التعبير عن مشاعر يحدث بها الشخص نفسه ، دون تجاوب مع الشخصيات والموقف . فهو حوار يتمثل فى

---

(١) انظر المقالة الصغيرة لأليوت بعنوان :
T. S. Eliot : poetry and Drama. Faber and Faber, London, 1951

(٢) انظر ص ٥٥٠ ، ٥٤٨ — ٥٤٩ ، ٥٧٣ ، ٥٧٦ ، ٦١٩ — ٦٢١ من هذا الكتاب .

(٣) مرت أمثلة لذلك ص ٥٦٣ — ٥٦٤ ، ٥٧٢ — ٥٧٣ من هذا الكتاب .

(٤) قارن هذا بما قلناه فى مفهوم الشعر الغنائى ص ٣٤٩ — ٣٥٠ من هذا الكتاب .

عمل ، لا فى صور تمثل مشاعر . وننتقل بلغته إلى عالمنا الواقعى . لا نرجع فيه بالجمهور إلى ماض غريب عنه . فلا غرابة فى لغته ، ولا تعقيد فى تركيبه ، ولا خطابة فى لهجته ، ولا غنائية فى صوره . وفى هذه الحدود يقترب الشعر من حدود النثر فى الحوار المسرحى العميق ، لأن النثر فى ذلك الحوار لا بد أن يكون له إيقاع ، وفيه عمق ذو طابع شعرى لدى كبار الكتاب ، كما اتضح مما قلنا . ويوضح إليوت الفرق بين الشعر الدرامى ، والغنائى ، فى مقالة كتبها عام ١٩٢٨ : « إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية — لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية ، ولا عن طريق تجديد آفاقها بالشعر من باب أولى — فعلينا أن نتوقع أن شاعراً درامياً مثل شكسبير ، تتحقق أروع أشعاره جمالا فى أكثر مناظرة درامية . وهذا — على وجه الدقة — ما نعثر عليه : فالذى يمنح المسرحية قوتها الدرامية ، هو الذى يمنحها قوتها الشعرية . فلم يخصص أحد مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية ، فى حين خصص أخرى بأنها درامية . فنفس المسرحيات هى الأغزر شاعرية ودرامية فى وقت معاً ، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط ، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفنى (١) » .

وإذا رجعنا إلى تراثنا فى المسرحيات ، وجدنا أوائل مسرحياتنا الأدبية شعرية ، وكان شوقى رائد هذا الشعر المسرحى فى أدبنا . ومسرحياته يمزج فيها شوقى بين اتجاهات المذاهب الأدبية المختلفة ، من كلاسيكية ورومانتيكية ، ثم واقعية ضئيلة ، وقد استطاع شوقى أن يستنفد طاقات اللغة الفنية فى شعره — من موسيقى اللغة ومن وجوه البيان فى التصوير — مما يضيف إلى قوة الموقف الدرامى . ونمثل لهذه المواضع الناجحة بالحوار الدرامى بين ابن ذريح وليلى فى حيرتها بين العاطفة والواجب فى مسرحية : مجنون ليلى ، وافتتاحية مسرحية : مصرع كليوباترا ، والحوار بين كيلوباترا وأنطنيوس محتضراً ، وحوار أنوبيس مروض الأفاعى مع كيلوباترا ، وكذلك الحوار المسرحى فى موقف نتيتاس من فرعون مصر فى الفصل الأول من مسرحية قمبيز ، وحوارها كذلك مع قمبيز حين اعتزم غزو مصر ، وما إلى ذلك من

---

(١) انظر : T. S. Eliot : Selected Essays, P. 51

وانظر كذلك لفكرة اليوت فى صلة الواقعية بالشعر .

D. E. S. Màxwell : The Poetry of T.S. Eliot, London 1961, p. 181-212

صنوف الحوار الناجح الشعرى . ويضيق المجال عن الاستشهاد لذلك . ومن اليسير الرجوع إليه .

والمأخذ الواضح على كثير من مناظر الحوار فى مسرحيات شوقى هو الطابع الغنائى . وسبق أن شرحنا أن الشعر الغنائى غير الشعر المسرحى . وحسبنا أن نشير إلى القطع الغنائية المنبثة فى مسرحياته المختلفة ، ومنها ما يتغنى به قيس فى الفصل الأول والخامس من مسرحية مجنون ليلى ، ومناجاة كيلوباترا للأفاعى فى آخر مسرحية مصرع كيلوباترا . ويقل فى مسرحيات شوقى الشعر الخطابى ، كمناجاة أنطونيوس لروما قبيل انتحاره فى مسرحية : مصرع كيلوباترا ، وتوديع أكتافيوس لأنطونيوس من نفس المسرحية . ومسرحيات شوقى — على عيوبها الفنية فى البناء الدرامى وضعف الإقناع بالشخصيات ، وتخلل الأحداث العارضة . . — قد أغنت اللغة الأدبية لمسرحياتنا ، بأسلوبها الشعرى ، وصورها القوية ، وحوارها الدرامى فى كثير من المواقف .

ونعتقد أن الشعر الجديد قد يكون أوفق للحوار الدرامى والحركة المسرحية من الشعر فى قالبه التقليدى ، ولا نعرف فى شعرنا الحديث سوى محاولة الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحية : جميلة ، وهى محاولة طريفة . ولكنها كانت دون شعر شوقى فى قوة الأداء الدرامى . فقد سادتها الخطابية والغنائية ، فأضافت إلى ضعف بنائها الدرامى ، مثلا ، فى المنظر الأول من المسرحية . ينطلق عمار — فى اللجنة المجتمعة لتنظيم الأحزاب من أبطال المقاومة — بكلام لا يمت بصلة إلى مجرى الحوار فى الاجتماع ، فيقول :

« هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة ،

أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة ؟ »

فعمار هنا يخطب متوجهاً إلى الجمهور ، لا إلى رفقائه فى الموقف . على أن معنى قوله عام خطابى ، فمن السذاجة أن ينشد المقاومون عوناً من هيئـــة يسيطر عليها المستعمرون سيطرة لا يجهلها الدهماء(١) .

* * *

(١) راجع كتابنا فى النقد التطبيقى والمقارن فارجع إليه . ولا نريد أن نطيل فى هذا هنا .

وفيما قدمنا من أمثلة واتجاهات ، تبدو لغة المسرحية المظهر المادى لكل مقاومات المسرحية وغايتها . وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور ، عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التى تصدر عن نفسية الشخصيات فى الموقف ، فتكسب الشخصية أبعادها ، وتجسم الفكرة ، وتنقل الصورة الحيوية مشبوبة .

وقد وجد اتجاه آخر معاصر أريد فيه أن تتجاوز لغة المسرح الحدود السابقة فتلعب هى نفسها دوراً فى المسرحية ، تصير به ذات أهمية لا تقل عن الحدث نفسه فى تجسيم الموقف ، ولا تقتصر على مجرد الوساطة اللغوية فى التراسل بين الشخصيات ، بل يصبح الأشخاص مجرد حاملين للغة تشف عن الآلية والعبث ، وعن انعزال الفرد فى مجتمع ضحلت فيه المعالم الإنسانية ، فانطوى الوعى الفردى على نفسه ، وقامت اللغة سداً منيعاً دون تراسل صنوف الوعى العميقة ، كى يبدو المجتمع من وراء هذا التصوير كأنه مستلب عن نفسه . وقد رفع هذا الاتجاه من قدر اللغة فى وظيفتها الدرامية ، ولكنه قضى على معناها الاجتماعى فى نفس الوقت . وهذا هو معنى تسمية هذا الاتجاه بأنه النزعة المسرحية ، المضادة للمسرح : anti-théâtre فالشخصيات المسرحية مطمورة فى الواقع من شئون الحياة اليومية ، غريقة فيها ، لا تتصل بالآخرين إلا بمقدار وعيها بذاتها ، غافلة عن معنى وجود الآخرين . قد مسخت بينها الصلات الاجتماعية ، فأصبحت المشاعر والعواطف مغلقة على نفسها ، بمثابة استغاثات الغرقى ، حين تفصل بينهم حواجز منيعة . لقد نسيت هذه الشخصيات كيف تتكلم ، لأنها نسيت كيف تفكر . ونسيت كيف تفكر لأنها لم تعد تعرف الشعور والعواطف ، فبذلك نسيت كيف توجد ، فأصبحت مخلوقات مسيخة ، قابلة للتبادل بعضها مع بعض . فهى فراغ ملىء بالشعارات الجوفاء والعبارات المكرورة . وتتصرف هذه الشخصيات بحيث تجرى على لسانها الألفاظ هامدة ، تتساقط كالأجرام ، فتخفق فى تحقيق جوهرها المدنى ، كما تخفق لغتها فيما هدفت إليه من التجارب وتبادل المشاعر والأفكار . وهذا الإخفاق يقودنا إلى عالم الرعب ، رعب الصمت المعنوى للفراغ الفسيح . فالصوت كالصمت ، لأنه يقود أخيراً إلى يأس وصمت . وفى هذا هجاء طبقى للبرجوازية المتآكلة ، وهجاء سياسى واجتماعى لعالم يتطلب جهوداً تكاد تئود العزائم وتشل الإرادة . وتستعمل اللغة فى هذه المسرحيات استعمالا فنياً محكماً مقصوداً بحيث يشف عن الدلالات السابقة للمتأملين . وقد بدا هذا الاتجاه ضئيلا فى حوار تشيخوف ، ويعبر عنه بيراندولو فى مسرحية : « ست شخصيات تبحث

عن مؤلف (١) » . ومن كبار الممثلين له فى المسرحيات العالمية اليوم : يونسكو ، وصموئيل (٢) بيكيت ، فى مسرحياتهما .

إليك — مثلا — جزءاً من الحوار من مسرحية : « فى انتظار جودو(٣) » بين شخصيتين من أدنى طبقات المجتمع ، هما « فلاديمير » و « ستراجون » :

« فلاديمير أهذا أنت مرة أخرى ؟ (ستراجون يقف دون أن يرفع رأسه يتقدم فلاديمير) تعال أعانقك .

ستراجون : لا تلمسنى .
(يتوقف فلاديمير متضايقاً . صمت) .

فلاديمير : أو تريد أن أنصرف ؟ . .

ستراجون : لا تلمسنى . لا تقل لى شيئاً ، إبق معى .
... ...

فلاديمير : لم تكن معى ومع ذلك كنت مبسوطاً . أليس عجباً ؟

ستراجون : (مغضباً) : مبسوطاً ؟

فلاديمير : (بعد تفكير) ربما لم أعثر على الكلمة المطلوبة . .

ستراجون : والآن ؟

فلاديمير : (بعد تفكير) : الآن . . (مسروراً) هذا أنت . . (لم أسارير لا تنم عن شىء) ها نحن هنا (فى حزن) وهأنذا من جديد . .

ستراجون : أترى أنك أقل إنبساطاً حين أكون معك ؟ وأنا أيضاً أحس أنى أحسن حين أكون وحدى .

فلاديمير : لماذا ، إذن ، العودة ؟

---

(١) راجع هذا الكتاب صفحات ٥٧٣ — ٥٧٤ .
(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٥١ — ٥٥٢ — ٥٧٩ — ٥٨٠ .
(٣) راجع هذا الكتاب ص ٥٧٩ — ٥٨٠ .

سراجون : لا أدرى .

... ...

فلاديمير : أنت أيضاً ، يجب أن تكون مبسوطاً ، فى صميم نفسك ، اعترف .

ستراجون : مم أكون مسروراً ؟

فلاديمير : من العثور على .

ستراجون : أتظن ؟

فلاديمير : قل هذا حتى لو لم يكن صحيحاً .

ستراجون : ماذا على أن أقول ؟

فلاديمير : قل : أنا مبسوط .

ستراجون : أنا مبسوط .

فلاديمير : وأنا كذلك .

ستراجون : وأنا كذلك .

ستراجون : نحن فى انبساط (صمت) وماذا نفعل الآن ، ونحن فى انبساط ؟

فلاديمير : ننتظر جودو .

ستراجون : هذا صحيح (صمت) (١) » .

فى هذا الحوار (وقد اقتطعنا بعضه) يبين إخفاق الشعور الخلقى والصلات الإنسانية ، وسطحية الوعى ، والوجود البائس العابث . .

وإليك مثلا آخر من مسرحية ليونسكو (٢) :

« برنجيه (فى سحب الغبار ، مهدداً بالاغتيال) : لا أطيق سماع أصواتهم بعد ، سأضع قطناً فى أذنى . الحل الوحيد أن أقنعهم ، ولكن أقنعهم بماذا ؟ هل يمكن وضع حد لهذه التحولات ؟ هذه هى المساة . وهل من أمل فى ردهم ؟ ينبغى أن يكون هذا

(١) انظر : Samuel Beckett, : En attendant Godot, acte II

(٢) هى مسرحية الخرتيت . Rhinoceros ، المنظر الأخير .

عملا يقوم به هرقل (الإله) يتجاوز طاقتى . وعلى أية حال ، لكى تقنعهم عليك أن تتحدث إليهم ، ولكى اتحدث إليهم ، على أن أتعلم ، أو عليهم أن يتعلموا — لغتى ، ولكن أى لغة أتكلم ؟ ما لغتى ؟ أو أتكلم الفرنسية ؟ نعم ، لا بد أنها الفرنسية . ولكن ما الفرنسية ؟ يمكن أن أسميها كذلك إذا أردت ، ولا يمكن لأى إنسان أن يقول إنها ليست فرنسية . وأنا الإنسان الوحيد الذى يتكلمها . ماذا أقول ؟ ؟ أو أفهم أنا ما أقول ؟ أو أفهم ؟ (١) » .

والمعنى الدرامى لمثل هذا الحوار أن اللغة ليست مرتبطة بإدراكات ومعان إنسانية موحدة ، فهى عاجزة عن قطع الصمت المطبق المروع السائد بين الوجدانات . وبذلك تصير اللغة ذات رمزية درامية فريدة . فى نعى الوعى الاجتماعى ويتطلب استخدام هذه اللغة مقدرة فنية كبيرة دعامتها تصوير فلسفى محكم . فالفرق شاسع — كما سبق أن قلنا — بين تصوير سطحية الوعى تصويراً فنياً محكماً . وبين سطحية التصوير ، بين الإيحاء بالتفاهة التى تكشف عن مأساة الوعى وبين تفاهة الإيحاء . ولهذا نرى أن متابعة هذه التيارات الجديدة أصعب منالا على الكاتب ، كما أنها تتطلب جمهوراً مرهف الحس ، عميق الإدراك .

بقى لنا أن نختتم بحثنا بالحديث فى مسألة تخص المسرحية كما تخص القصة . وقد كثر فيها الجدال بين كتابنا ونقادنا ، وأسهمنا فيه ، ونوجز فيها رأينا هنا :

وهذه المسألة هى لغة الحوار : أيكون بالفصحى أم بالعامية ! وهى مسألة محلية ، كان السبب المباشر فى إثارتها الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية فى لغتنا . مما نكاد ننفرد به فى الآداب العالمية ، مع الضعف المطبق فى الفصحى لدى الجمهور . ومن ثم وضعت المسألة وضعاً خاطئاً فى نظرنا ، على أساس الواقع ومسايرته ، لا على أساس مطالب الأدب ، وما ينبغى أن يكون من أجل النهضة بالأجناس الأدبية .

فى الحق لا صراع بين الفصحى والعامية . فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره . وفى الأمم جميعاً — منذ القدم — يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبى عيشة سلمية . فلا ينبغى بحال أن نفاضل بين الفصحى والعامية لنحتم إحداهما

---

(١) انظر : Richard N. Coe : Ionesco, p. 51.

دون الأخرى ، بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ما شاء ، شأن الآداب الكبرى .

ونسلم سلفاً بأن اللهجات المحلية ، لدينا ، ولدى الأمم الأخرى — على الرغم من التقارُب بين اللهجات المحلية ولغة الأدب فى تلك الأمم أكثر مما هى الحال عندنا — أروج استخداماً فى شئون الحياة اليومية ، ولها من هذه الناحية حيويتها الخاصة الموضعية فى التصوير ، ولها قرائن استعمال فى الشئون العادية المكرورة تكسبها أنواعاً من الدلالات الواقعية الدقيقة التى قد تقصر عنها لغة العلم والأدب . ويكاد يكون لكل حى من أحياء المدينة ، وكل قرية ، بل لكل أسرة ، ألفاظ حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوقها ســوى أهلها ، أو يحتاج فى معرفتها إلى شرح طويل . وهذا ما يسمى : خاصة الإضمار اللغوية . يقول سارتر ، متحدثاً عن اللغة الفرنسية (طبعاً) : « ولو أن قرصاً من أقراص الحاكى ردد علينا — بدون شرح — الأحاديث التى تجرى يومياً فى قرية نائية ، مثل : بروفين ، أو : أنجوليم ، فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة ، والإدراك المشترك . . وبالاختصار : لا يوجد العالم الذى يعلم كل من المتحادثين أنه ماثل فى ذهن الآخر » . فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى له ما يناظره أو يقرب منه فى الأمم الأخرى ذات الآداب العريقة . ولم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضاً ، بدلا من الفصحى ، أو يجعل إحداهما فى صراع مع الأخرى لتستبدل بها ، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح ، دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء ، كما يخطر لكثير من كتابنا

فالذى نعارضه كل المعارضة هو أن نحكم على الفصحى — من حيث هى — بأنها تعجز عن أن تسهم فى هذا المجال ، تعللا بأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية فى الاستعمال ، أو مراعاة لواقع الحال فى حديث الشخصيات التى تتكلم العامية ، وينطقها الكاتب اللغة الفصيحة مما يسمونه : واقعية الأداء . ذلك أن الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفنى وواقعية اللغة . والخلط بينهما لا يصدر إلا عن قصور شنيع فى فهم الواقعية . فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . والكاتب لا يستنطق لسان المقال ، بل لسان الحال . ولا بد فى عالم الأدب من الاختيار والتعمق ، لا الاقتصار على نقل الواقع . وقد بينا من قبل رأى الواقعيين فى لغة

الأداء الفنى ، كما رأينا أمثلة من أدبهم ، وعرفنا كيف يحبذ كثير منهم استعمال الشعر نفسه فى المسرحيات الواقعية (١) .

وعندنا أن الذين يغالون فى الاهتمام بعبارات الواقع العامى — اعتداداً بحيويتها — مخطئون . ذلك أن المسرحية بكل أجناسها ، حتى الملهاة ، تعتمد أولا على الموقف ، لا على عبارات المهاترة ، والتلاعب بالألفاظ والتنابذ بالألقاب ، توهماً أنها الواقعية . ونذكر القارىء بما أوردناه فى نقد أرسطو — وهو أقدم نقاد العالم — من أن خير الملاهى ما لا يعتمد على عبارات الإقذاع والسخرية ، بل على الموقف « الذى تكون فيه الإيعازات والتلميحات أكثر إبهاجاً » . ويفضل أرسطو — فى الملهاة — السخرية التى يرمى قائلها من ورائها لمعنى عام على الدعاية التى يقصد بها التسلية (٢) . ولن تخسر المسرحية كثيراً إذا تعذر نقل بعض العبارات ذات الخصائص الموضعية فى العامية إلى لغة الحوار بالفصحى ، ولكنها تخسر كل شىء بضعف الموقف ، ومجافاة الواقع فى الموقف .

على أن فى التسليم بعجز اللغة العربية عن الإسهام فى إنتاج الأدب القصصى أو المسرحى تخلفاً ينال من الرقى فنياً بهذين الجنسين الأدبيين ، فضلا عما بيناه من قبل من التحكم المجافى للمنطق فى القول بأن اللغة العربية تعجز عما تم فى اللغات الأدبية العالمية . ذلك أن القصص والمسرحيات العالمية — لو كانت قد ظلت تكتب بلهجات محلية فى الآداب العالمية — لما ارتقت ، ولما تعاونت الآداب العالمية والنقد العالمى على النهوض بها ، وعلى تبادل التأثير والتأثر العالميين فى مجالاتها ، مما كان سبب نموها ونضجها ، ومساعدتها على تأدية رسالاتها الإنسانية والاجتماعية . وهذا أمر واضح كل الوضوح لا يحتاج إلى الإفاضة فيه .

على أنه لا نزاع فى أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى فى تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة فى مفرداتها ، والمتصلة بالوقائع والمحسات ، فى حين تعجز عن المعانى العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة . وفى سبيل ذلك لا يصح أن نراعى التيسير على عامة الجمهور ، بل يجب أن نرقى بإمكانياته ، وبخاصة فى أدبنا ،

---

(١) مثل ت . س اليوت ، انظر ص ٣٤٨ — ٣٤٩ من هذا الكتاب .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٨٢ .

الذى لم يتجاوز كثيراً مرحلة النشوء والطفولة فى الأدب الموضوعى ،أدب المسرحيات والقصص . فنحن فى أشد الحاجة إلى تزويد الفصحى فى هذه المجالات ، كى يصبح أدبها موضوع دراسة ، ولئلا نحرم الجمهور تغذية فكره وإمكانياته الفنيه فيما تقصر فيه العامية . هذا ، وإذا لم نلحظ هذه الفروق بين عالم الفن وعالم الواقع كأن فى ذلكُ القضاء عليهما كليهما . يقول فكتور هوجو معرفاً المسرح : « ليس المسرح بلد الواقع ، ففيه أشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج ، وسماء من أسمال ، وقطع ماس من الزجاج ، وذهب من صفائح ، وجواهر زائفة بالخضاب ، وخدود عليها بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الأرض ، ولكنه بلد الحقيقة : ففيه قلوب إنسانية على المشهد ، وقلوب إنسانية خلف المسرح ، وقلوب إنسانية أمام العرض » .

والخطر الفنى الحقيقى هو — فيما نرى — مجافاة المسرحية أو القصة للغة الواقع فى المضمون والموقف ، لا فى لغة الأداء . فلا ضير أن يحاور صبى أو عامى باللغة العربية — على ألا يكون فيها تكلف أو فيهقة — ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبى أو عامى آراء فلسفية أو أفكاراً اجتماعية ، أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف كما سبق أن بينا ذلك ، ومثلنا له .

على أنه لا ينبغى أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا ، وهى أن إيراد بعض الألفاظ العامية أو الأجنبية فى التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية . فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها . ذلك أن خاصة اللغة تتمثل فى تراكيبها ، وما يتصل بالتراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية . وعلى حسب ذلك تصنف اللغات فى علم اللغة العام . فالانجليزية — مثلا — لغة سكسونية ، وليست لاتينية ، على الرغم من أن أكثر ألفاظها فرنسية أو لاتينية الأصل . اللغة الفارسية لغة هندية أوروبية ، مع أن أكثر ألفاظها غربية . وقد أفادت لغتنا الفصحى من مفردات اللغات الأخرى فى القدم ، وبخاصة الفارسية ، فأخذت عنها كثيراً من مفرداتها ، وأدخلتها فى تراكيبها ، فصارت المفردات معربة . وبعض هذه الألفاظ المعربة الأصل فى القرآن الكريم .

وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسطى من نقادنا وكتابنا ، يقصدون اللغة التى تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية ، لينطقها من يشاء بالعامية أو العربية . ولابد لهم فى هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية

للتراكيب . ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة ، بسبب وجود الإعراب فيها . شأنها فى ذلك شأن اللاتينية . وفى هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية ، وكثير من الدلالات الوضعية ، على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الإعراب ، فأصبح لكل لفظ وضعه فى الجملة لا يتعداه ، شأنها فى ذلك شأن الإنجليزية والفرنسية بعامة . فمراعاة التوفيق بين العامية والفصحى فى المفردات يقتضى مراعاة التراكيب العامية ، لتستطاع قراءتها بالعربية والعامية على سواء . وينتج عن ذلك إضعاف اللغة العربية فى أخص خصائصها ، دون إغناء للعامية فى شىء . ومن اليسير تتبع الشواهد الكثيرة على ذلك فى الأعمال الأدبية التى قصد أصحابها إلى كتابتها بتلك اللغة الوسط(١) . وقد دلت التجربة العملية أنها تقرأ بالعامية لا بالعربية .

وسبيلنا التى ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية ، فلا تحرمهما ميدان الفصحى ، حتى يتاح لهما جمهور أكبر ، ويتسع مجالهما الفنى ويعمق ، كى يؤديا رسالتهما الفنية والقومية ، كعهدنا بالقصص والمسرحيات فى الآداب العالمية .

---

(١) من هؤلاء الأستاذ توفيق الحكيم ، ومن عباراته مثلا فى مسرحية الصفقة : لا بد أمر على الأسماء كلها . . . وأنا سبق نبهت عليكم إذا تخلف واحد منكم عن الدفع ، الصفقة تبطل . . . حصل وسبق قلت لنا . . . » ، ولا تخفى ركاكة العبارات وعاميتها

خاتمـــة البحث

وضح من مطافنا الطويل ، فى ثنايا العصور ، كيف تعاون رجال الفكر فى مختلف الآداب على إقامة هذا الصرح الشامخ من النقد ، فالتفت فيه التيارات الفكرية العالمية ، وتآزرت جميعها للنهوض بالآداب القومية ، منذ أقدم العصور حتى اليوم . ولم يكن النقد العربى فى عصور نهضته قديماً وحديثاً بمعزل من هذه التيارات .

وقد رأينا أفلاطون — فى المواضع المختلفة التى درسنا فيها آراءه فى هذا الكتاب — رائداً لتلميذه العبقرى « أرسطو » فى النقد الأدبى ، فى عالم المثل الذى فرضه فى نظريته فى المحاكاة ، وفى فلسفته فى الجمال ، وفى غايته الاجتماعية الخلقية من الشعر ، وفى بيانه لأسس الخطابة الفنية ، وفى إشادته بالعاطفة ، ومذهبه فى الإلهام لدى الشعراء ... وقد تأثر أفلاطون بأستاذه سقراط ، وتأثر كلاهما بالسوفسطائيين تأثراً عكسياً . لأنهما قاوما السوفسطائيين فى مغالطتهم ، كما قاومها أرسطو ، على الرغم من أنهم — ثلاثتهم — أفادوا من بحوث هؤلاء السوفسطائيين فى اللغة والخطابة .

وانتهى إلى أرسطو هذا الميراث الفكرى . فظهرت عبقريته أيما ظهور فى استثماره وفى اتباعه له فى بعض المواضع ومخالفته له فى المواضع الأخرى . فلم يعتد ، فى نقده ، بالعالم الميتافيزيقى ، وقد فهم المحاكاة فهماً جديداً سما فيه بمكانة الشعر ، وبين أنه أعظم فلسفة من التاريخ فى وظيفته الاجتماعية . وكانت نظريته فى الصنعة مخالفة لدعوة أستاذه « أفلاطون » فى الإلهام ، فأوضح — فى كتابه : « فن الشعر — الأسس الفنية العامة للشعر الموضوعى فى المسرحيات والملاحم . وجعل وظيفتها الاجتماعية رهينة باتقان نواحيها الفنية . وكان له السبق فى الكشف عن الوحدة العضوية فى المسرحية والملحمة ، وعن أثر المضمون الاجتماعى فى التطهير ، ثم ساق بعد ذلك نظراته الصائبة الدقيقة فى الصياغة الفنية والأسلوب . وقد أورد أكثر هذه النظرات فى كتابه ؟ الخطابة . الذى عرضنا خلاصة وافية له . وكان بذلك أبا للنقد الأدبى المنهجى فى العالم كله . كما كان أفلاطون الرائد الأول لعلم الجمال وفلسفته كذلك بينا أن أوروبا — حتى عصر النهضة — قد عرفت فى نقدها الأدبى كتاب الخطابة لأرسطو ، وتأثرت به أبلغ التأثر ، على حين ظل كتابه : « فن الشعر » مجهولا أو يكاد طول العصور الوسطى فى أوروبا ، فلم تعرفه تلك العصور إلا من الترجمة العربية.

ولهذا كان تأثير أرسطو فى عصور أوروبا الوسطى وفى النقد العربى متشابهاً بعض التشابه .

وقد ظهر من ثنايا دراستنا للنقد العربى أن افلاطون قد أثر فى الآراء الفلسفية التى تذكرها مؤرخو الحياة العاطفية من العرب كابن أبى داود صاحب كتاب : « الزهرة » . ومن تأثروا به من المؤرخين الآخرين — ثم أثر أفلاطون كذلك فى إدراك الجمال وفلسفته لدى كتاب الصوفية وشعرائهم . وفى القصص ذات القضايا الصوفية . كقصة « حى ابن يقظان » . وهذه الاتجاهات الفلسفية الخطيرة فى النقد الأدبى لم تحظ — بعد — بالعناية الكافية من دارسى النقد العربى . وقد أوجزنا فيها القول فى حديثنا فى الغزل العذرى والصوفى . ثم فى حديثنا فى مكانه القصة فى الأدب العربى قبل العصر الحديث .

وقد شرحنا — فى قضايا النقد العامة — كيف عرف العرب أرسطو ، ثم كيف تأثروا به منذ ابن المعتز والجاحظ ، ورجعنا كثيراً من آراء قادهم إلى مصادرها منه ، مبينين مبلغ فهمهم إياه ، وأسباب قصورهم فى هذا الفهم ، وبخاصة فى نظرياته العامة فى الشعر ، وفى الوحـــدة العضوية ، وفى التطهير والمحاكاة .

وقد وضح — من خلال دراستنا للنقد العربى — أصالة النقد العربى ، وتأثره فى الوقت نفسه بنقد أفلاطون وأرسطو . ثم نواحى قصوره مع ذلك عن نقد أرسطو ، ثم عن النقد الحديث .

وفى الحق حرص نقاد العرب كل الحرص على الإفادة من جهد المعلم الأول فى الأدب وفلسفته منذ عرفوه ، كما حرصوا على الإفادة كذلك من أستاذه أفلاطون ، وأفادوا منهما فى النقد الأدبى على نحو ما أفادوا منهما ومن فلاسفة اليونان عامة فى الفلسفة الإسلامية .

وقد توافر لأسلافنا من رحابة الصدر وسعة الأفق ما به رجعوا إلى ما انتهى إليهم من المدنيات ، فعكفوا على دراسته ، وحاولوا النفوذ فى أسراره ، وإحياء ما رأوه نافعاً فيه . وكان للنقد الأدبى حظ كبير فيما قاموا به من جهد فى هذا السبيل :

وقد شرحنا الأسباب التى من أجلها أفاد نقاد العرب من كتاب الخطابة لأرسطو أكثر مما أفادوا من كتاب فن الشعر ، على نقيض ما أفاد النقد العالمى الذى تأثر أبلغ تأثر بفن الشعر دون الخطابة .

وقد بذل نقاد العرب الأول جهداً كبيراً فى دراستهم للتعبير الأدبى وخصائصه الفنية ، فى الكلمة ، والجملة ، والصورة الأدبية ، مع بيان وجوه المحسنات البلاغية وبخاصة فى التعبيرات المجازية . وكانت أصالة عبد القاهر الجرجانى أظهر من سواه فى نظريته فى « النظم » ، وقد مس فيها نواحى جمالية ، التقى فيها مع بعض علماء الجمال فى العصر الحديث ، وانتبه إلى دقائق فى طبيعة اللغة وصلتها بالتفكير ، وفى صلة الصياغة بالفكرة ، وفى قيمة المحسنات ، وصلتها بعلاقات الألفاظ فى التركيب ، وتآزر الجمل فى بناء الصورة الأدبية . وكان فى كل ذلك فيلسوفاً من فلاسفة النقد . وتجلت فى فلسفته أصالة على الرغم من إفادته من أرسطو عن فهم وبصيرة ، كما شرحنا فى مواضع كثيرة من هذه الدراسة . ومن هذا الشرح يتضح أن عبد القاهر الجرجانى لا يقوم له نظير فى نقدنا العربى القديم كله .

وقد بذل قدامة بن جعفر جهداً فى دراسة الأجناس الأدبية ، وقلده كثير من نقاد العرب ، وحاولوا فى منهجهم أن ينظروا إلى العمل الأدبى بوصفه كلا يستلزم — من حيث موضوعه وطبيعته — قواعد فنية خاصة به :

وظهر من دراستنا أن جهد قدامة ومن نحا نحوه كان ضئيلا هزيل القيمة إذا قسناه بنقد أرسطو فى القديم ، على الرغم من تأثر قدامة به على قدر فهمه إياه ، وقد كان فهماً قاصراً كما بينا ذلك فى مواضعه من دراستنا .

وكان لقصور النقد العربى القديم — فى فهم وحدة العمل الأدبى — آثار خطيرة : فهو السبب الأول — فيما نرى — فى خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ، ومن مذاهب أدبية خاصة بطبيعة النتاج الأدبى ومضمونه العام ووحدته وصلته بجمهور القراء وأثره فيهم ، على نحو ما رأينا فى نظريات أرسطو وأفلاطون ، ثم على نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم ، كما شرحنا فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

وكان لهذه المذاهب والتيارات الفكرية أكبر الفضل في النهوض بتلك الآداب ، وفي الصلة بينها وبين الحركة الفكرية السائدة في العصر ومطالب الجمهور في ذلك العصر في وقت معاً ، كما كشفنا عنه في دراستنا في النقد الحديث وفي بيان الاتجاهات العالمية في النقد بعد أرسطو .

وقعد ذلك بنقاد العرب القدامى عن نضج الوعي الفني في التجديد ، فدار مفهوم هذا التجديد ، عندهم ، حول مدرسة البديعيين وعمود الشعر ، ثم محاذاة الأقدمين في القصائد كما فعل أبو نواس ومن لف لفه مثلا . وانصرف هم هؤلاء المجددين إلى المعاني الجزئية يوازنون فيها بين القدامى والمحدثين ، ويتعصبون لهؤلاء أو أولئك لصور جزئية ، ومعان مفردة ، ويتحملون أحياناً في تصيد السرقات ، ويعقدون في دراستها تعقيداً ليست له فائدة يعتد بها في أصالة الكاتب أو في التجديد الصحيح ، ولهذا أغفلوا في نقدهم أجناساً أدبيه كان يمكن أن يكون لها خطر في التجديد والنهوض بالأدب ومسايرته حاجات المجتمع : مثل النقد القصصي . والقصة على لسان الحيوان ، والمقامة .

ثم سيطر التقليد عليهم ، فكان جهد المحدثين في نظرهم إما تقليد الأقدمين أو محاذاتهم . وإن الدارس ليلحظ فرق ما بين أرسطو وقدامة مثلا في هذه الناحية . فقد رأينا كيف أدرك أرسطو طبيعة العمل الفني في جنسي المسرحية والملحمة ، ونقد — بناء على هذا الإدراك — كبار شعراء اليونان ، كهوميروس وسوفوكليس ويوربيدس . . . على حين يتخذ قدامة — ومن سار على نهجه من نقاد العرب — ما انتهى إليهم من شعر القدماء مثلا لقواعدهم العامة التي ساقوها الأجناس الأدبية التقليدية . ولم يتعد نقدهم — في هذا الميدان — المعاني الجزئية ، وقد رأينا كيف كانوا يخطئون أحياناً في فهمها وتقديرها ، ثم لم يبالوا في سبيل هذا التقليد بأصالة الكاتب ، حتى صارت السرقة عند بعضهم فناً تلقن أصوله .

وتكاد ترجع مقاييس النقد — عند نقاد العرب بعامة — إلى تقليد الأقدمين أو محاذاتهم ، وإلى الرجوع إلى العرف اللغوي في المعاني الجزئية وإلى الذوق الأدبي الذي يعوزه التجديد في كثير من الأحيان ، ثم إلى الإبداع والإغراب مما لا يبالون فيه بالموقف وحقيقته .

ولا نقصد بذلك أن نقلل من قيمة هذا النقد فى حينه ، فقيمته تاريخية ، إذ أنه يشرح آراء الصفوة من قراء تلك العصور فيما ازدهر لديهم من أدب ، ويكشف عن النواحى الفنية المحضة فى التعبير عن المعانى الجزئية . وقد خطا عبد القاهر خطوة كبيرة فى هذه السبل حين عرض للجمل وتآزرها فى تكوين الصورة الأدبية ، وكشف عن قيمة الجمال اللغوى فى العلاقات بين الألفاظ .

على أنه ينبغى أن نذكر بأننا لا ننال بذلك من الأدب العربى ، لأننا لا ندرس سوى النقد العربى وتاريخه وقيمته فى النقد العالمى قديمه وحديثه ، لا نريد سوى البحث فيما يكمله وينهض به ليسايره النقد العالمى الحديث ، كما ذكرنا فى مقدمتنا لهذه الدراسة ، وقد قلنا إننا لا ندرس هنا الأدب العربى ، وقد أشرنا إلى أن هذا الأدب قد استجاب لكثير من مطالب المجتمع وحاجاته فى مختلف العصور ، ثم إن النقد الحديث يكشف عن قيمة الأدب العربى القديم ونفائسه خيراً مما نستطيع كشفه بالنقد القديم .

وقد بينا أن النقد العذرى والنقد الفلسفى الصوفى قد سما فيهما نقاد العرب إلى قيم إنسانية ، ومعان فلسفية ، كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفى والفلسفى معاً ، مما كشفناه وشرحنا أهميته ، ولم يفطن إليه المؤرخون للنقد العربى من قبل .

وقد أثر أرسطو وأفلاطون كلاهما أثراً كبيراً فى الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة . وقد رجع كتاب تلك الآداب — فى عصر النهضة — إلى نصوص الأدب اليونانى ، وفهموا فى ضوئها نقد أرسطو وأفلاطون ، وكان هذا الفهم من أهم أسباب النهضة الأوروبية وآدابها منذ القرن الخامس عشر .

وكانت هذه النهضة ، لحينها ، ثورة على ما ساد العصور الوسطى من قيم ونظم فنية واجتماعية . وما لبثت هذه الثورة أن أسفرت عن الاستقرار الكلاسيكى . وفى الكلاسيكية وضح تأثير أرسطو أكثر من تأثير أفلاطون ، فكان أرسطو رائد الكلاسيكيين فى قواعدهم الفنية وأجناسهم الأدبية ، عن فهم صحيح أو تأويل لنصوصه . وحين قامت الثورة الرومانتيكية تأثرت أبلغ تأثر بفلسفة أفلاطون وبالفلسفة العاطفية عامة ، وضعف فى عهدها تأثير أرسطو . وهذا السبب فى تشابه الأدب الرومانتيكى

مع أدب العرب العاطفى والأدب الصوفى الإسلامى فى مواضع كثيرة ، لتأثرهما كليهما بأفلاطون .

وفى الرومانتيكية ظهرت بذور المذاهب الأدبية التى تلتها من واقعية ورمزية وسريالية ووجودية وتعبيرية وما إليها من مدارس النقد الحديثة التى تحدثنا فيها جميعاً وكذا مذاهب جماعة الفن للفن .

ومنذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر تأثر الأدب العربى الحديث بهذه المذاهب جميعاً وبما أثمرته من أدب وقد أتيح لنا أن نبين كيف تأثرنا فى الأدب القصصى بالكلاسيكية أولا ، ثم بالرومانتيكية فى ثورتها العاطفية والميتافيزيقية ، ثم بدأنا نتأثر بالواقعية الاشتراكية .

وأما فى النقد ، فقد بدأنا نتأثر بهذه الاتجاهات وما تشعب عنها منذ أوائل هذا القرن . وقد رأينا كيف اتسعت نظرة النقاد عندنا فى فهم وحدة العمل الأدبى . ثم رأينا الاتجاهات والآراء الفنية الكثيرة التى سرت إلى نقدنا للأدب القصصى ، وكيف نضج وعى النقاد فى إدراكها وفى هداية الكتاب على ضوئها ، ورأينا كذلك مبلغ تأثرنا بالرمزية فى الإيحاء والصياغة الفنية فى الشعر . وكان من ثمرة ذلك أن نهض الأدب الموضوعى — أدب القصص والمسرحيات — فأخذ يقوم — عن وعى — بدوره النفسى والاجتماعى ، متمشياً فى نواحيه الفنية مع أحدث الاتجاهات العالمية . وكذلك نهض الشعر ، ففهم النقاد ، كما فهم الشعراء ، معنى التجربة الشعرية ووحدة القصيدة العضوية ، وحاولوا التعمق فى سير الأغوار النفسية ، وقضوا بذلك على شعر المناسبات أو كادوا ، وقد عنينا بشرح الاتجاهات الحديثة والمذاهب الأدبية والتيارات الفنية العالمية فى القصة والمسرحية ، مع بيان مكانة أدبنا العربى من هذه الاتجاهات ومبلغ إفادته منها .

وقد تعرض نقاد العرب — كما تعرض النقاد العالميون — لمسائل مشتركة فى النقد الجمالى العام وفى نقد الصياغة الفنية . وقد عقبنا على هذه الآراء . ويضيق مقام هذه الخاتمة عن سردها جميعاً ، ونكتفى بالإشارة إليها ، إلا أننا نخص منها مسألتين : صدق الكاتب ، واللفظ والمعنى أو المضمون والشكل .

وفى النقد العربى القديم سار أكثر نقاد الغرب على إعفاء الشاعر من الصدق ، يقصدون بذلك قصر كفايته ومقياس براعته عن قدرته على الصياغة : لا يحفلون فى ذلك بالتجربة الأدبية . ولم تكن لهم من وراء ذلك فلسفة خاصة . ولكنها نواحى الصياغة وما يخص ما سموه : الإبداع والإغراب . وخالفهم فى ذلك نقاد الأدب العالميون من محدثين وقدماء ، كما خالفهم نقادنا المحدثون .

وموجز ما يستنتج مما قلناه فى الصدق ، فى غير موضع ، أن صدق الكاتب — قاصاً كان أو شاعراً — غير الصدق فى معناه الخلقى المعروف . وهو حكاية الواقع كما وقع . فالكاتب والشاعر لابد لهما فى الفن من الاختيار بين الأحداث فى القصص والمسرحيات ، وبين الخواطر فى التجربة الشعرية فالقاص — حتى لو كان موضوع قصته أو مسرحيته تاريخياً — لا يحكى ما حدث كما حدث ، بل لابد له من التبرير والاقناع والاقتصار على النواحى العامة غير الفردية المحضة ، بحيث يحكى ما يمكن أن يقع لا ما وقع ، وبحيث يؤيد قضيته من وراء ذلك ، وهذه القضية هى مدار ايحائه ودعوته . والشاعر كذلك لا ينقل فى تجربته المعانى الفردية المحضة . وذلك أن الكاتب والشاعر كلاهما لا يكتب لنفسه ، إذ لا عزلة فى الفن ، كما شرحنا فى هذا الكتاب ، حتى لدى من كانوا يزعمون أنهم فى « برجهم العاجى » . فإذا لجأ كاتب إلى البوح بخواطر فردية محضة ، مثل « جان جاك روسو » مثلا ، فإن هذه النزعة عنده تستند إلى وعى اجتماعى خاص ، وثورة على تقاليد يريد أن يمحوها بهذه الاعترافات . فهى أسرار فردية ولكنها ثورية اجتماعية فى عاقبة أمرها ، ثم إن صدق الكاتب يتجلى فى تصويره لما حوله تصويراً إنسانياً عاماً على ما نحو ما سبق ، فالتجربة — فى جوهرها — صورة لفكر الكاتب ومثله ، لا لواقعه . على أن صدق الكاتب يستلزم أصالته فى التعبير ، وهذه ناحية فنية محضة ، فلو أن كاتباً أو شاعراً عبر عما فى نفسه ، ولكن من خلال صور تقليدية وتعبيرات مأثورة ، لما كان ذلك مرآة لصدقه وتجربته من الناحية الفنية ، فالمراد من الكاتب والشاعر تصوير حقيقة أصيلة ، لا تتفق فى نواحيها الفنية مع صور أخرى . وهذه ناحية جمالية تستلزم القدرة الفنية .

والصدق الفنى بعد ذلك يستلزم إيماناً بالتجربة فى معانيها الإنسانية ، كما يراها الكاتب . وهو يتلاقى ، فى هذا المعنى ، مع الصدق الخلقى غير التقليدى ، ولكن صدق

الفنان جوهرى لتقدم الفن نفسه أولا . وهذا هو القاسم المشترك بين نقاد الأدب المحدثين جميعاً ، كما ظهر ذلك من ثنايا دراستنا لهذه القضية فى هذا الكتاب .

وقد رأينا كيف يلتقى الوعى الجمالى مع الوعى الخلقى فى مواطن كثيرة ، حتى عند دعاة الفن للفن ، فى دراستنا للقيم الجمالية العامة وصداها فى الفن وفى الأثر الأدبى ، على أن تجربة الشاعر فى جوهرها ذاتية ، أى غير موضوعية . فهو يحتفظ فيها بحرية تجاه الحقائق الاجتماعية والقيم الخلقية السائدة ، وغايته سبر الأغوار النفسية بوسائل الإيحاء الفنية ، على حين يعتمد الصدق — فى المسرحية والقصة — على الموضوعية ، وهذه تستلزم التبرير والإقناع من الناحية الفنية . ونتيجة لذلك لابد من تصوير الوعى الفردى فى ظل الوعى الاجتماعى . ولذلك اختلفت نظريات المذاهب الحديثة الكبرى فى التزام الشاعر . فرأى ضرورة هذا الالتزام الواقعيون الاشتراكيون ، وخالفهم الوجوديون ، على حين اتفقوا معاً على التزام القاص ، كما شرحنا فى الفصل الثانى من الباب الثالث .

ولهذا أصبحت القصة الحديثة مجالا لمجهود ذهنى اجتماعى ، مصور فى القالب النفسى الذى بينا خصائصه ، وصارت القصة المسفة — التى تمثل الوعى الفردى المعزول — مريبة فى الآداب العالمية جميعاً (١) .

وقد شرحنا صلات العمل الفنى بالمجتمع ، والتأثر المتبادل بين النواحى الفنية والحالات الاجتماعية . وبينا أن للمضمون الفنى دلالة اجتماعية من نوع ما . حتى عند دعاة الفن للفن .

على أن الاتجاه العام فى النقد الحديث يرمى إلى الزام الكاتب القصصى ، أو إلزام الكاتب والشاعر على سواء ، فى معنى الإلزام الذى وضحناه فى ثنايا هذه الدراسة .

فقيمة الصور الأدبية وجمالها فى أن تحيا مدلولاتها ، وليست قيمتها فى التسلى ، أو فى أن تظل طافية فى رءوس أصحابها .

---

(١) انظر أيضاً :
H. Peyre : The Contemporary French Novel. p. 2-3

ولا معنى لقيم جمالية إذا لم يظهر من ورائها التزام اجتماعى أو خلقى أو ميتافيزيقى فى صورة من الصورة تهدف إلى المشاركة فى قضايا الإنسان ومشكلاته . وأصبحت القضية الإنسانية التى تشغل جل النقاد والكتاب العالميين هى : كيف يتم الوئام بين الإنسان وفكره ، فقد اتسعت الهوة بين التقدم العلمى وتخلف الوعى الإنسانى ، بين الخلق والحياة ، بين السيطرة على العالم وبؤس الإنسان فيه ، فكان صراع اصطحب بأزمة فى القيم الإنسانية . ومن أجله ساور هؤلاء من « القلق » ما لم يساور أسلافهم ، حتى صار هذا « القلق » محور أكثر النتاج الأدبى والفلسفى ، يتساءل فيه حملة الأقلام — فى صدق — عما إذا كان من المستطاع أن تصير الأرض طيبة المقام بجهد الإنسانية وإرادة الإنسان .

وانصرف بعض هؤلاء إلى تصوير مثل منشودة فى خلق إيجابى ، ولكن شغل أكثرهم بتصوير ما يروعهم من شر عميق الأصول ، لا يقصدون بذلك سوى تحديد معنى الإنسانية بالقضاء على هذا الشر عن طريق تصويره ، وهذه الناحية السلبية لابد أن تسبق الإيجابية . وعلى ما فى نفوسهم من مرارة القلق ، ما زال جلهم على يقين من ثمرة هذا الجهد فى بناء إنسانية المستقبل . مثلا . يقول ألبير كامى(١) : « كلا ، ليست السلبية والحمق كل شىء ، ولكن يجب أولا أن نصور السلبية والحمق ، إذ قد التقى بهما جيلنا أولا » . وذلك كى يسيطر المرء على ما فى عالمه من حمق ، ليكتسب هذا العالم معنى فى ظل القيم الإنسانية والتاريخية .

فلم تعد دعوة النقاد محصورة فى حكاية الواقع ، ولكن فى حشد إمكانيات الإنسان توقعاً لفجر عهد تسوده نزعة إنسانية جديدة .

وإلى دعم هذه الغايات الإنسانية فى أدبنا ، وبنائها على وعى نقدى يساير أحدث الاتجاهات العالمية ، قصدنا ببحوثنا فى هذا الكتاب .

---

(١) انظر : Pierre De Boisdeffre : Détamorphose de la, Littérature Paris 1950, p. 371.

فهرس أهـــم المراجـــع

(١)

رأينا ، للإيجاز ، ان نقتصر على ذكر أهم المراجع ، وإن تحذف المراجع التى أوردناها لمجرد الاستشهاد بالنصوص الأدبية ، لكثرتها ، إكتفاء بذكرها فى هوامش صفحاتها . على أننا ذكرنا — فى فهرس المعارف بعد — أسماء القصص والمسرحيات التى استشهدنا بها وأوجزنا فكرتها فى ثنايا هذه الدراسة .

(أ) المراجع العربيـــة

إبراهيم أنيس (دكتور) : موسيقى الشعر ، القاهرة ١٩٥٢ م .

إبراهيم ناجى : ديوان . مطبعة التعاون ، القاهرة (بدون تاريخ) .

إبن أبى الاصبع : تحرير التحبير ، رجعنا إلى مخطوطة مصو

إبن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن عبد الك الأثير) : المثل السائر ، القاهرة ١٣١٢ هـ .

إبن الأثير (أبو الحسن على بن أبى الكرم الشيبانى) : الكامل ، القاهرة ١٢٩٠ هـ .

إبن جنى (أبو الفتح عثمان) : الخصائص ،

إبن حزم (أبومحمد على بن أحمد بن سعي ١٣٦٩ هـ .

إبن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربى) المقدمة ، المطبعة البهية القاهرة .

إبن رشيق القيروانى (أبو على الحسن) : العمدة ، القاهرة ١٣٤٤ — ١٩٢٥ م .

إبن سنان الخفاجى (عبدالله محمد بن سعيد) : سر الفصاحة ، القاهرة ١٣٥٠ هـ — ١٩٣٢ م .

إبن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله) : رسالة حى بن يقظان ، لنـــدن ١٨٨٩ م .

إبن طباطبا (محمد بن أحمد) عيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ م .

إبن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، المطبعة الشرقية ، القاهرة ١٣٠٥ هـ .

إبن العربى (محى الدين) : ذخائر الاغلاق شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت ، ١٣١٢ هـ .

إبن قتيبة الدنيورى (عبد الله بن مسلم) : أدب الكاتب ، القاهرة ١٩١٣ م .

إبن قتيبة (عبد الله مسلم) : الشعر والشعراء ، القاهرة ١٣٢٧ هـ .

إبن النديم (محمد بن اسحق النديم المعروف بأبى الفرج بن أبى يعقوب الوراق) ، الفهرست ، ليبزج ١٨٧١ م .

إبن قيم الجوزية (أبو عبد الله محمد بن أبى بكر) : روضة المحبين ، طبعة دمشق ١٩٤١ هـ :

إبن أبى داوود الأصفهانى (أبو بكر محمد بن سليمان) : الزهرة ، طبعة بيروت ١٩٣٢ م .

إبن طفيل (أبو جعفر) رسالة حى بن يقظان . القاهرة ١٣٤٠ هـ

أبو تمام (حبيب بن أوس الطائى) ديوان الحماسة ، القاهرة ١٩٢٥ هـ .

أبو حيان التوحيدى : المقايسات ، تحقيق وشرح حسن السندوبى ، طبعة القاهرة ١٣٤٧ هـ — ١٩٢٩ م :

أبو العلاء المعرى : شروح سقط الزند ، القاهرة ١٩٤٦ هـ .

أبو العلاء المعرى : لزوم ما يلزم ، القاهرة ١٩١٥ م .

أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران ، شرح وإيجاز الأستاذ كامل كيلانى (بدون تاريخ) :

أبو على القالى : الأمالى وذيل الأمالى والنوادر ، طبعة دار الكتب المصرية ، ١٣٤٤ هـ — ١٩٢٦ م :

أبو الفرج الاصبهانى : الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق .

أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ، القاهرة ١٣٢٠ هـ .

إخوان الصفاء : رسالة اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ — ١٩٢٨ م .

أرسطو طاليس : فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى ...

ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصها
القاهرة ١٩٥٣ م .

أفلاطون : ايون ، أو عن الألياذة ، ترجمة ال
سهير القلماوى ، القاهرة ١٩٥٦ م .

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) .
القاهرة ١٩٤٤ م .

أمرؤ القيس : شرح ديوان امرىء ا

إيليا أبو ماضى : الجداول ، نيويو

البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحي
— ١٩١١ م .

ثعلب (أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر ، القاهرة ١٩٤٨ م .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تحقيق وشر
عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٦٧ — ١٣٧٩ هـ — ١٩٤٨ — ١٩٥٠ م ، و
الطبعة الأخرى تحقيق وشرح السندوبى ١٣٥١ هـ — ١٩٣٢ م .

الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٥٦
— ١٣٦٦ هـ ، ١٩٣٨ — ١٩٤٨ م .

الجرجانى : على بن عبد العزيز : الوساطة : القاهرة ١٩٤٥ م .

الجمحى (محمد بن سلام) طبقات الشعراء ، القاهرة ١٩١٣ م .

الحريرى (القاسم بن على بن محمد) : مقامات الحريرى ، طبعة باريس ١٨٨٢ م.

زكى مبارك : النثر الفنى فى القرن الرابع ، القاهرة ١٣٥٢ هـ — ١٩٣٤ م .

زهير بن أبى سلمى : شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٤ م .

سارتر (جان بول) : ما الأدب ؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال ،

سليمان البستانى : مقدمة ترجمة الألياذة ، مطبعة الهلال سنة ١٩٠٤ م .

السيد المرتضى أبو القاسم على بن الطاهر أبو أحمد الحسين المزنى : الأمالى ،
القاهرة ١٣٢٥ هـ — ١٩٠٧ م .

الصولى (أبو بكر محمد بن يحيى) : أدب الكتاب ، القاهرة ١٩٢٢ م .

طه أحمد ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧ م .

طه حسين « الدكتور » : حديث الأربعاء ، طبعة القاهرة ١٣٥٦ هـ — ١٩٣٧ م .

العقاد (الأستاذ عباس محمود) : ديوان العقاد ، أربعة أجزاء .

عبد الرازق حميدة (الدكتور) : قصص الحيوان في الأدب العربي ، القاهرة ١٩٥١ م .

على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاهرة ١٩٤٥ م .

عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، طبعة رشيد رضا ، القاهرة ١٣٥٨ هـ — ١٩٣٩ م .

عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، طبعة المنار ١٣٣١ هـ .

الدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، القاهرة ١٩٥٥ م .

الأستاذ عمر الدسوقى : في الأدب الحديث ، جـ ٢ ، القاهرة ١٩٥٤ م .

قدامة بن جعفر (أبو الفرج) نقد النثر (المنسوب إليه) : القاهرة ١٩٣٨ م .

قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، القاهرة ١٩٣٤ م .

قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، القاهرة ١٣٥٠ هـ — ١٩٣٢ م .

القلقشندى (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، القاهرة ١٢٣١ — ١٣٣٨ هـ — ١٩١٣ — ١٩١٩ م .

المبرد (أبو العباس محمد يزيد) : الكامل في اللغة والأدب ، القاهرة ١٩٣٦ م .

المتنبي (أبو الطيب) : ديوان ، شرح وتحقيق أبي البقاء العكبرى ، طبعة القاهرة ١٩٣٦ .

المرزبانى (أبو عبيد الله بن محمد بن عمران) : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، القاهرة ١٩٣٢ م .

المرزوقى (أبو على أحمد بن محمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٧١ هـ — ١٩٥١ م .

مجلة أبولو ، السنة الأولى ، ١٩٣٢ .

مجلة الكتاب عدد أكتوبر ١٩٤٧ م .

الأستاذ محمد خلف الله : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ، القاهرة ١٣٦٦ هـ — ١٩٤٧ م .

محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن .

محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

الدكتور محمد مندور : محاضرات عن خليل مطران .

الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى .

الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ١٩٥٧ م .

الدكتور محمد مندور : نماذج بشرية .

الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقى .

الدكتور يوسف نجم : فن القصة ، بيروت ١٩٥٥ م .

الدكتور محمود حامد شوكت : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ، القاهرة ١٩٥٦ م .

الأستاذان محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : فى الثقافة المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ م .

محمود بن سليمان الحلبى : حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، القاهرة ١٩١٥ م .

الأستاذ محمود تيمور : فن القصص ، القاهرة ١٣٦٢ هـ — ١٩٤٥ م .

المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على) : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ وطبعة باريس ١٨٧١ م .

المقرى (أحمد المقرى المغربى) : نفح الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ .

ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، بيروت — لبنان ١٩٥١ م .

ميخائيل نعيمة : الغربال ، القاهرة — بيروت ١٩٥١ م .

الهمذانى (بديع الزمان) : المقامات ، القاهرة ١٣٤٢ هـ — ١٩٢٣ م .

يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ م .

أهم المراجع الأفرنجيـــة

Aluin : Propos de Littérature, Paris 1934.

Albérès (R. M.) : Bilan Littéraire du XXè Siècle, Paris 1956.

Alquié (F.) : Aa Philosophie du Surréalisme, Paris, 1953.

André le Breton : Le Roman Francais au XVIII Siècle, Paris éd. Boivin (sans date).

Angel Gonzâlez Palencia : Historia de la Literatura Aràbigo-Espanola, Madrid 1945.

Aristotle : Rhetorica, Oxford. Works of Aristotle, Vol. XI, trans, by W. Rhys Roberts.

Aristote : Traîté de la Génération des Animaux, traduit en francais. par Barthélémy Saint-Hilaire. Paris 1887.

Aristote : Poétique, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par J. Hardy. Paris 1932.

Aristotle : Nichomachean Ethics, Oxford 1955.

Aristote : Rhétorique, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par Frédéric Dufour. Paris 1932-1938.

— Works of Aristotle, Oxford I-XI, W. Rhys, Roberts.

Arorn, Raymond : Introduction à la Philosophie de l'Histoire, Paris 1948.

August Cornu : Eassai de Critique Marxiste, Paris 1951.

Austin Warren and René Wellek : Theroy of Literature, London 1955.

Baldensperger (F.) : La Littérature, Création, Succés, Durée, Paris 1934.

Baudelaire : Oeuvres, éd. de la Pléiade, Paris 1951.

Bayard (Jean-Pierre) : Histoire des Légendes, Paris 1955.

Benda (Julien) : Du Style d'Idées, Réflexions sur Pensée, sa Nature ses Réalisations, sa Valeur Morale. Paris 1948.

Bentley (Eric) : Playright as thinker. New York 1955.

Boileau : Art Poétique (Oeuvres complètes), Paris 1942.

Bonnet (H.) : Roman et Poésie : Essai sur l'Esthétique des Genres, Paris 1951.

Boris Meilakh : Lénine et le Problème de la Littérature Russe, Paris 1956.

Bradley (A.C.) : Oxford Lectures on Poetry, London 1950.

Braunschwig : La Littérature Francaise Contemporaine Etudiée dans le Texte, Paris 1949.

R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique en France, Paris 1931.

Bréhier (Emile) : Transformation de la Philosqphie Francaise, Paris 1950.

Bréhier (Emile) : Histoire de la Philosophie, Paris, 1947-18.

Brémond (Henri) : La Poésie Pure, Paris 1926.

Breton (A.) : Manifeste du Surréalisme, Paris, 1924.

Brice Parain: Recherches sur la Nature et la Fonction du Language, Paris, 1942.

Carloni (J.) et Fillou (J. C.) : La critique littéraire, Paris 1955.

Cazamian (Louis) : Le Roman Social en Angleterre, Vol 1-2, Paris 1934.

Cazamian (Louis) : Poésie et Symbolisme, L'Exemple Anglais, Lausanne, 1947.

Chamard (H.) : Histoire de la Pléîade, Paris 1939-1944 (4 Vol).

50 Années de Découvertes, Bilan 1900-1950, textes recueillis par Anne et André Lejard.

Clouard (H.) : Histoire de la Littérature Francaise du Symbolisme à nos jours, v. 1, 2, Paris 1949-1950.

Claude-Edmond Magny : L'Age du Roman Américain, Paris 1948.

Crane (R. S.) : Critics and Criticism, Ancien and Modern. Chicago, 1952.

Croce (Bendetto) : Esthétique comme Science de l'Expression et Linguistique Générale, traduit par Henry Bigot, Paris 1904.

Croce (Bendetto) : La Poésie, Indroduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie et de la Littérature, Paris 1951.

Denis de Rougement : L'Amour et l'Occident, Paris 1939.

Diccionario de Literatura Espanola, Madrid 1949.

Diderot : Oeurves. éd de la Pléiade, Paris, 1946.

Duplessis : (Yves) : Le Surréalisme, Paris 1956.

Eliot (T. S.) : Essais Choisis, traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Paris 1950.

Eliot (T. S.) : The sacred wood, 1928.

Eliot (T. S.) : Essays, Ancien and odern, London, 1936

Emile Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, Paris 1944.

Fontaine (Revue française), octobre 1947.

Forster (E. M.) : Aspects of the Novel, London 1949.

Gabriel Marcel : L'Heure Théâtrale, Paris 1959.

Gaëtan Picon : Panorama de la Nouvelle Littérature Française, Paris 1949.

Gerald (F.) : Aristotle's Poetics, the Argument, Cambridge, 1957.

— Panorama des Idées Contemporaines, Paris 1957.

Gide (André) : Dostoievsky, Paris 1947.

Goodman (P.) : The Structure of Literature. Chicago 1954.

Gray (Ronald) : Brecht, London 1961.

Green (F. C.) : French Novelists, Manners and Ideas, Vol I. London 1928.

Guiraud (P.) : La Stylistique, Paris 1954.

Harvey (Paul) : The Oxford Companion to ClassicYl Literature, Oxford 1937.

Hazard (Paul) : Don Quichotte, Paris 1949.

Heffner. Selden, Sellman : Modern Theatre Practice, London 1961.

Hegel (G. Wilhelm Friedrich) : Esthétique, Paris 1944.

Henry James : The Art of Fiction, New York, 1941.

Hofmann (M.) : Histoire de la Littérature Russe, Paris 1934.

Horace (Quintus Horatius Flaccus) : On the Art of Poetry. Latin text, with English Prose Translation London 1928.

Ibn Sinâ (Abou Ali al-Hossin b. Abdallah b. Sînâ ou d'vieenneà : Traité Mystique, IVe Fascicule, Traîté sur le Destin, Texte arabe accompagné de l'explication en Francais, par M.F.A. Behren Leyde, 1899.

Inostranscv : Iranian Infiuence on Moslem Literature, translated by Narimann, Bombay 1918.

Jacques Robichez : Le Symbolisme au Théâtre, Paris 1957.

Jeanson (Francis) : Sartre par lui-même, Paris 1958.

John Laird : The idee of Value, Cambridge 1929.

Juan Hurrado y J. de la Serna y Angel Gonzàlez-Palencia : Historia de la Literatura Espanola, Madrid 1949.

Katharine Gillbert : A History of Esthetics, Bloomington, Indiana University Press. 1953.

Kitto (H.D.F.) : Form and Meaning of Drama, London 1959.

Laffont-Bompiani : Dictionnaire des Oeuvres, Paris 1952-1954. (4 Vol).

Lalo (Charles) : L'Art Près de la Vie, Paris 1946.

Lalo (Charles) : L'Art Près de la Vie, Paris 1939.

Lalo (Charles) : L'Expression de la Vie dans l'Art, Paris 1933.

Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, Paris 1948.

Lalo (Charles) : L'Art et la Morale, Paris 1936.

Lanson (G.) : Corneille, Paris 1922.

Lanson : Esquisse d'une Histoire de la Tragédie Française, Paris 1954.

Le Haire : Essai sur le Mythe de Psyché (thè, se), Paris, éd. Boivin.

Lefebvre (H.) : Contribution à l'Esthétique, Paris 1953.

Lewis (C. S.) : A Preface to Paradise Lost, London 1942.

Ludwig Lewisohn : Psychologie de la Littérature Américaine, Paris 1934

Madame de Staël : Del'Allemagne, Paris, 1815.

Martino (P.) : Parnasse et Symbolisme, Paris 1938.

Marx (K.) et F. Engels : Sur la Littérature et l'Art' Paris 1954.

Matthew Arnold : Poetical Works, Oxford 1935.

Maurice (Granston) : Sartre, London 1962.

Maurice Schône : Vie et Mort des Mots, Paris 1951,

Mauriac (Francois) : Le Roman, Paris 1928.

— Le Romancier et sès Personnages, Paris 1952.

Maurois (André) : A la recherche de Marcel Proust. Paris 1949.

Muir (Edwin) : The Structure of the Novel, London 1954.

Navarre (Octave) : Le Théâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle, Paris 1925.

Nicoll (Allardice) : World Drama, London 1954.

Pamphilet (A.) : Jeux et Patience du Moyen âge , Paris 1941.

Pascal : Pensées, Paris 1952.

Paulhan (Jean) : Petite Préface à Toute Critique, Paris 1951.

— Clef de la Poésie, Paris 1945.

Peyre (H.) : Contemporary Frenth Novel, New York 1955.

Pierre de Boisdeffre : Histoire Vivante de la Littérature d'Aujour'hui, Paris 1960.

Pierre Mille : Le Roman Francais, Paris 1930.

Plato : Works, 1 : Apology and Phaedrus, London 1923, VII : Menexenus 1929.

Platon : Oeuvres Complètes, éd. des Belle-Lettres, tome V : I on, trad. par Louis Méridier, Paris 1931 ; tome VI-VIII - La République, par E. Chambry ; Phédon, Phédre, 1932-36.

Platon : Le Banquet ou de l'abour, traduit par M. Meunier Paris 1920.

Plékhanov (E.G.) : L'Art et la Vie Sociale, Paris 1940.

Poe (E.A.) : Complete Tales and Poems, Randon House, U.S.A. 1938.

– Trois Manifestes, traduir. par R. Lalou, Paris 1946.

Revez (G.) : Origine et Préhistoire du Langage, Traduit. de l'allemand par I. Homburger. Paris 1950.

Rishards (I.A.) : Principles of Literary Criticism, London 1946.

— The Meaning of Meaning, London, 1949.

— Practical Criticism, London 1948.

Russel (Bertrand) : History of Western Philosophy, London 1948.

Sainsbury ; A History of Criticism and Literary Taste in Europe, Vol London 1922.

Sartre (J.P.) : Situations, I, II, III, Paris, 1947-1949.

— L'Etre et le Néant, Paris 1943.

— Baudelaire, Paris 1947.

— L'Imaginaire, Paris 1949.

Souriau (Etienne) : La Correspondance des Arts, Paris 1947.

— Les Deux Cent Mille Situations Drammatiques, Paris 1950.

Spender (Stephen) : The Making of a Poem, London 1955.

Stendhal : De l'Amour, Paris 1938.

Suberville (Jean) : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, Paris 1948.

Thomas Narcejac : Esthétique du Roman Policier, Paris 1943.

Thibaudet (A.) : Physiologie de la Critique, Paris 1948.

Tolstoï (Comte Léon) : Qu'Est-Ce que l'Art' Paris 1903.

Valéry (Paul) : Introduction à la Poétique, Paris 1938.

— Variété I-IV, Paris 1934-38.

— Pièces sur l'Art, Paris 1934.

Van Tieghem (Ph.) : Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France, Paris 1950.

Vincent (Francis) : Les Parnassiens, Paris.

Watt (F. W.) : Steinbeck, Edinburg and London, 1962.

Werner Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History of his Development, Oxford 1948.

Zola (Emile) : Le Roman Expérimental, Paris 1928.

— Les Romanciers Naturalisés, Paris 1914.

— Le Naturalisme au Théâtre, Paris 1905.

٢ — فهرس المعـــارف

قصداً للإيجاز حذفنا من هذا الفهرس ما يمكن الاستعانة فيه بالفهرس العام للموضوعات . وقد ذكرنا فى هذا الفهرس أسماء القصص والمسرحيات التى وردت فى هذا الكتاب للاستشهاد بها وأوجزنا فكرتها فيه ، سواء وردت فى صلب الصفحات أم فى هوامشها .

(أ)

الأم فرتر : ٥١٥ .
الإبداع والإعراب فى النقد العربى القديم : ١٦٥ ، ٢١٣ . ٢١٤ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ .
أجا ممنون : ٥٣٩ — ٥٤٠ ، ٥٨٣ — ٥٨٥ .
أجيزيلا : ٥١٨ .
إختفاء البرتين : ٥١٨
إخوان الصفا : ٤٩٤ ، ٤٩٥
الاخوة كارامازوف (قصة (: ٥١٩ ، ٥٣٠ ، ٥١٦ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ .
الأرض : ٥٠٣ ، ٥٣٥
أركاديا : ٤٧٥
أستريه : ٤٧٦ .
الإستلاب : ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٩٠ ، ٥٩٢ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢٢ .
إفيجينيا فى طوريس : ٧٠ .
إفيجينيا فى أوليس : ٧٤
الإلتزام : أنظر الوجودية ، ثم ، ٤٥٢ ، ٤٥٦ وما يليها .
ألف ليلة وليلة : ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٥٠٠
الإلياذة : ٩٢ وما يليها .
الإلهام والصنعة : ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٤٧ ، ٣٦٢
أماديس دى جولا : ٤٦٩ ، ٤٧٠
الإمبراطور جونس : ٥٩٧
أميرة الأندلس : ٥٥٠ ، ٦١٤
أميرة كليف : ٥٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨٨ ، ٥١٠
أنا الشعب : ٥٠٣
أنا سانت : ايفس : ٤٨٣
أنتيجونة : ٧٨ ، ١٠٦ ، ١٤٠
أهل الكهف : ٥٨٧ ، ٥٨٨
أوديبوس ملكا : ٥١ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٨٩ ، ٥٤٠
أوديسيا : ٥٧ ، ٧٠ ، ٩٢ وما يليها ، ٤٦٦ ، ٤٦٨ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٥
أورسطس : ٧٣ (وأنظر ثلاثية ايسخيلوس)
أيون : ٢٧ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٦٢

(ب)

البائسون : ٥١٣
الباب المغلق أو جلسة سرية : ٥٩٨
البخيل : ٥٦٩
البخيل : ٥٦٩
بداية ونهاية : ٥٣٨ ، ٥٣٠ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠
براند : ٦١٨
بستان الكرز : ٥٥١
البطل الأرسطى : ٧٣ ، ٨١ ، ٥٣٨
بلاغة (أنظر وجوه البلاغة)
بيت الدمية : ٥٧٠ ، ٥٨٢
بين القصرين : ٥٠٦ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥
البرناسية ٣٩٤ ، ٣٩٦ ، ٤٢٢
بلياس وميليزاند : ٥٦٤ ، ٥٦٥
بول وفيرجينى : ٥٠٤
بول كليفورد : ٤٨٣ ، ٤٨٤
بوليوكت : ٥٣٧ ، ٥٣٨

(ت)

التأثرية : ٣٠٩ ، ٣١١

تارتوف : ٥٠٤

التجربة الشعرية : ٣٦٣ ، ٣٧٢ ، ٤٤٨ ، ٤٥٥ ، ٤٥٩ ، ٤٦٢ .

التجريبية : ٢١٠ ، ٣١١ ، ٣١٨ ، ٣٣٨ ، ٤٠٧ ، ٥٨٤

التطهير : ٦٥ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٣٣٣ ، ٣٤٠ ، ٣٥٢ ، ٤٠٥ ، ٥٥١ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩

التعبيرية (فى الشعر الغنائى) : ٤٠٧ ، ٤٢٨ (فى المسرح) : ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٩ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨

تياجينس وخاركليا أو أسير الأحباش ٤٦٤ ، ٤٦٥

(ث)

ثلاثية ايسخيلوس (أورسطيا) : ٥٣٤ ، ٥٣٥

ثلاثية يوجين أونيل (الحداد يليق بالكترا) : ٥٣٤ ، ٥٣٥

ثعلة وعفراء : ٤٩٤

(ج)

جبهة الغيب : ٦٠٩ ، ٦١٠

جرائم وجرائم : ٥٦٨ ، ٥٦٩

جمهورية أفلاطون : ٣٠ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٥

جميلة : ٦٢١ ، ٦٢٣

جرمينال : ٥٨٦ ، ٥٨٧

جيل بلا : ٤٨١

(ح)

حديث عيسى بن هشام ٤٩٩ ، ٥٠٠

الحصار : ٥٥٠

الحمار الذهبى : ٤٦٩

حياة لاساريودى تورمسى : ٤٧٧ ، ٤٧٨

حى بن يقظان : ٤٩٧ ، ٤٩٩

(خ)

خان الخليلى : ٥٠٩ ، ٥٣٠

خدعات سكابان : ٥٧٥

الخرافة : أنظر الحكاية ، وأنظر كذلك القصة على لسان الحيوان ، وأنظر كليلة ودمنة .

الخرتيت (مسرحية) : ٦٢٥

الخطابة : ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٦ ، وما يليها ، ١٩٢ ، ١٩٥ .

الخطأ (هامارتيا) : ٦٨ وما يليها ، ٥٣٧ ، ٥٣٨

الخلق والمثل الأدنى : ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٧١ وما يليها ، ٣٣٩ ، ٣٣٣ ، ٣٣٨ ، ٣٤٠

الخيال (عند أرسطو) : ١١٤ ، ١١٥ (عند العرب) : ١٦٥ وما يليها (فى النقد الحديث) : ٣٨٩ وما يليها ٤٥٤

(د)

دائرة الطباشير القوقازية : ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤

داعية الألم الأرسطية : ٧١ ، ٧٢ ، ٧٤٢

دافنيس وخلويه : ٤٦٥

الدراما : ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٩ ، ٥٥٩ ، ٥٦١

دون سانش : ٥٣٩

دون كيخوته : ٤٧٢ ، ٤٧٣

الديالكتية الهيجلية : ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٥٦٤ ، ٥٧٠ ، ٥٩٦ وما يليها

الديالكتيه المادية : ٥٦٤ ، ٥٧٠ ، ٥٩٦ وما يليها ، ٦٠٣

ديانا : ٤٧٥

ديكامرون : ٤٧١ ، ٤٧٢

(ذ)

الذاتية والموضوعية فى عملية النقد : ١٣ ، ١٥ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٦١ ، ٣٦٢ وأنظر كذلك التأثيرية .

الذباب : ٥٩٠ ، ٥٩٢

ذوو الإرادة الخيرة : ٥٣٧ ، ٥٣٨

(ر)

الراهب : ٦١٢

رسالة الغفران : ٤٩٧

الرمزية : ٢٩١ ، ٣٠٣ ، ٣٧٩ ، ٣٨١ ، ٣٨٣ ، ٤١٩ ، ٣٩٥ ، ٤٠٠ ، ٤٠٢ ، ٤٢٢ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٨ ، ٤٥١ ، ٥٦٣ ، ٥٦٦ ، ٦٠٨ ، ٦١١ .

رودوجون : ٥٣٧ ، ٥٣٨

الرومانتيكية : ١٤، ١٧ ، ١٨، ٢٩ ، ٥١ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ١١٤ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٦ ، ٢١٢ ، ٢٥٢ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ ، ٢٧٢ ، ٢٩٤ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٥ ، ٣٨٨ ، ٣٩٢ ، ٤٢٢ ، ٤٤٠ ، ٥٠٣ ، ٥٠٦ ، ٥١٠ ، ٥١٦ ، ٤٢٣ ، ٥٤١ ، ٥٤٤ ، ٥٤٧ ، ٥٦١ ، ٥٦٤ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٦٠٦

روى بلاس : ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥

(ز)

زقاق المدق : ٥٣٠

زواج فيجارو : ٥٧٥

(س)

ساتيريكون : ٤٦٨

ست شخصيات تبحث عن مؤلف : ٥٧٤ ، ٥٧٥

سجن الحب : ٤٧١

سجناء التونا : ٥٩٩ ، ٦٠١

السجينة : ٥١٨

سر شهر زاد : ٦٥٨

السرقة الأدبية وصلتها بالصدق الفنى : ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢٣٤ ، ٢٣٩

السكرية : ٥٠٦ ، ٥٠٤ ، ٥٢٥

السلوكيون : ٣٢٤ ، ٣٢٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٣

السندباد البحرى : ٤٩٤

السوفسطائيون : ٢٦ ، ٢٧ ، ٤١ ، ٤٣ ، ١٠٣ ، ١١٧ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٦٠

سوناتا الأشباح : ٥٦٩

السيد : ٤٧٦ ، ٥٤٠ ، ٥٤٧ ، ٥٨٠

سيدة سيتراون الفاضلة : ٦٠٤ ، ٦٠٥

السيريالية : ٢٩٤ ، ٢٩٣ ، ٤٠٠ ، ٤٠٤ ، ٤٢٧ ، ٥٦٧

سيرانو دى برجراك : ٥٧٦ ، ٥٧٧

(ش)

الشاهنامة : ٤٩١ ، ٤٩٢

الشعر (عند أفلاطون) ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٢٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، (عند أرسطو) ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ثم الفصل الثانى من الباب الأول

الشقيقات الثلاث : ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٧٥

شيطان بنتاءور ٤٩٩

(ص)

الصدق فى العمل الأدبى : ٢٩ ، ٣٥ ، ٤٨ ، وما يليها ، ١١٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧٨ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٣٦٥ ، ٣٦٧ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ .

الصراع (فى القصة) : ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥٦١ ، ٦٢٤

(فى المسرحية) : ٥٨٠ وما يليها صراع الفكر فى المسرحيات الحديثة) : ٥٧٥ وما يليها ، ٥٥٨ وما يليها

الصفقة : ٥٥٥ ، ٥١١

الصنعة والإلهام : أنظر الإلهام

الصورة الأدبية (عند عبد القاهر وفى النقد العربى) : ٢٠٧ ، ٣٢١ ، ٢٥٦ ، ٢٤٦ ، ٢٦١ ، ٢٦٧ ، ٢٦٩ ، ٢٧٦ ثم أنظر الفصل الثانى من الباب الثالث

صور وصيدا : ٥٤٣ ، ٥٤٠

(ض)

الضفادع : ٢٦ ، ٢٧

(ط)

طائر البحر : ٥٧٩ ، ٥٨٠

الطاعون : ٥٥٠

الطبيعة : ٤٨٤ ، ٤٨٩ ، ٥٢٣ ، ٥٢٧ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٦٠

(ع)

عام ثلاثة وتسعين (مسرحية) : ٥٥٢

عدو المجتمع : ٥٦٩ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥

عدو الشعب : ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٥

العرف اللغوى (فى النقد العربى القديم) : ١٦٦ ، ١٦٧ ، ٢٤١ ، ٢٣٩

عمود الشعر : ١٦١ ، ١٦٧ ، ٣٨٨

عودة الروح : ٥٠٤ ، ٥٢٤ ، ٥٢٩

العيون اليواقظ : ٥٠٠

(غ)

غادة الكاميليا : ٥٥٠

الغيشان : ٥١٤ ، ٥٣٣

غرب القمر : ٥٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨

الغربان : ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٧٩

الغريب : ٥٢٢ ، ٥٢٣

(ف)

فاوست : ٤٦٦ ، ٤٦٩

الفتاة جوليا : ٥٦٢ ، ٥٧٧

فرانسيون : ٤٦٨

الفن للفن : ١٤ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ، ٣٠٥ ، ٣٥٢ ، ٣٣١ ، ٣٣٥ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩

فياميتا : ٥٧٢

فى انتظار جودو : ٥٧٩ ، ٥٨٥ ، ٦١٩ ، ٦٢١

فيدر : ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٧ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٦١٥ ، ٦١٦

(ق)

قصر الشوق : ٥٠٨ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥

القصة فى الخطابة : ١٣٥ ، ١٣٧

القصة والشعر : ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٣ ، ٤٥٢ ، ٤٥٤

القصة على لسان الحيوان « أنظر كليلة ودمنة ، والخرافة » ثم ٥٠٠ ، ٥٠١

قصص الشطار : ٥٠٤ ، ٥٠٥

القصة بعامة : ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ثم الفصل الثالث من الباب الثالث

القضية : ٦١٢

قمبيز : ٦١٦ ، ٦٢١

(ك)

كرمويل : ٥٤٣

الكلاسيكية : ١٩ ، ٦٠ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٩١ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ٢٥٤ ، ٢٧٧ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٨٤ ، ٢٩٣ ، ٣٣٠ ، ٣٣٧ ، ٣٤٩ ، ٣٥٥ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٣٩ ، ٤٥٣ ، ٤٧٢ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٥٠٤ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٤٠ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٦٠ ، ٤٦١ ، ٥٦٦ ، ٥٩٤ ، ٦٢٧

كليلة ودمنة : ٤٩٥ وما يليها ، ٤٩٧

كوروبيديا : ٤٥٧

(ل)

لادسياس : ٤٩٩
اللحظة الحرجة : ٦١٣
لاساريوس دى تورمس : ٤٧٧
لوجوس : ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٣
ليالى سطيح : ٥٠٠

(م)

المأساة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٦٢ ، وما يليها ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، ١٣١ ، ٥٢٣
المأساة : اللاهية : ٥٤٠
المثالية والمثالية الواقعية : ٩٣خ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٣٠٥ ، ٣٠٧ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٥٤٦
مجنون ليلى : ٥٥٨ ، ٥٦٢ ، ٥٤٤
المحاكاة (عند أفلاطون) : ٣٣ ، ٤٣ (عند أرسطو) : ٤٨ وما يليها ١١٣ ، ٥٤٨ وأنظر الفهرس العام للموضوعات .
(عند العرب) : ١٥٦ ، ١٦١
(المحاكاة والواقع) : ٢٨٧ ، ٢٨٨
(فى الشعر) : ٣٦٦ ، ٣٦٧
المحتمل فى المسرحية عند أرسطو : ٥٩
المحروسة : ٦١٣
مدام بوفارى : ٥١١ ، ٥١٦
المدح (عند أرسطو وصلته بالمأساة) : ٥٧ ، ٧٣ وما يليها
(عند العرب) : ١٧٠ وما يليها
وأنظر : الصدق والخلق
المدرسة التصويريه : ٢٠٦
مدرسة النقد الحديثة الأمريكية : ٢٨٠ ، ٠١ وما يليها .
مدرسة النزعة الإنسانية الأمريكية : ٢٠٢ وما يليها
المدن الخمس : ٥٠٨
مزيفو النقود : ٢٧٧ ، ٢٨٠ ، ٤٢٩
المستحيل (معناه وتصويره فى الشعر عند أرسطو) : ٥٧ ، ٦٠
المسخ : ٤٩٧ ، ٤٩٨
المسرحية : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٩ ، وأنظر : المحاكاة عند أرسطو ، والملهاة والمأساة والفصل الأخير ، ثم : ٣٥٢ ، ٣٥٥
المسرحية المحكمة الصنع : ٥٤٥ ، ٥٤٦
المسرحية الملحمية : ٥٥٢ ، ٥٥٧ ، ٥٨٤ ، ٥٨٨ ، ٥٩١ ، ٦٠٦
المصابيح الزرق : ٥٣١
مصرع كليوباترا : ٥٥٠ ، ٥٧٦ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٦٢١
المضمون والشكل (نظر النظم ، وكذا عبد القاهر فى فهرس الأعلام) ثم : ٢٣١ ، ٢٤٣ ، ٢٧٣ ، ٢٧٦ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٤٠ ، ٣٤١
مغامرات تليماك : ٥٠٢
المفتاح الزجاجى : ٥٢٣ ، ٥٢٣
مفرق الطريق : ٦٠٩
مقتضى الحال : ٣٥ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٣و، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٥٤
(عند العرب) : ١٩٣ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦
المقامة : ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠
الملحمة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٩٨ وما يليها ، ١٣٢ ، ٥٨١
الملهاة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٩٥ ، ٥٣٣
ملهاة البطولة : ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٠٨ ،
الملهاة الإنسانية : ٤٨٥ ، ٤٨٨ ، ٥٢٥
الملهاة الحديثة (مجموعة قصص) : ٥٠٨
الممكن فى المسرحية عند أرسطو : ٥٦ ، ٥٩

موت الحب : ٤٨٤

موتى بلا قبور : ٥٨٤ – ٥٨٦

الموشحات : ٤٤٢ ، ٣٩٩

ميديا : ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٥

الميلو دراما : ٣٣٥ ، ٥٤٢ ، ٥٤٤

مينون : ٣٧ ، ٣٨

(ن)

النظام (عند عبد القاهر) : ٢٧٦ ، ٢٦٤

النفسانية (مدرسة) : ٣٥٦ – ٤٦١ ، ، ٤٠٤ – ٤٠٧

نهاية الشيطان : ٥٥٢

الواقعية : ١٤ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٨ ، ٢٨٣ – ٢٩٣ ، ٣١٣ – ٣١٩ ، ٣٢٨ ، ٤٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٩٦ ، ٤٨١ – ٥٩٦ ، ٥٠٦ ، ٥١٢ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ – ٥٢٨ ، ٥٣٤ ، ٥٤٨ ، ٥٦١ – ٥٦٢ ، ٥٦٤ ، ٥٦٦ ، ٥٦٥ – ٥٩٦ ، ٦١١ – ٦١٠ ، ٦١٦ – ٦١٧ .

الواقعية الاشتراكية والمادية : ٢٧٨ ، ٢٧٦ – ٢٨٧ ، ٢٩٣ ، ٣٣٩ ، ٤٥٦ – ٤٥٩ ، ٤٨٨ – ٤٨٩ ، ٤٦٨

الوجودية : ٢٧٢ ، ٣١٩ – ٣٢٥ ، ٣٢٦ – ٣٢٧ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٤٠٢ – ٤٠٨ . ٤٥٩ وما يليها ، ٥٢٢ ، ٥٢٤ – ٥٢٥ ، ٥٣٥ ، ٥٦٦

وجوه البلاغة (بين أرسطو والعرب) المثل وأنواعه : ١٠٥ – ١٠٨ القضاء وعلاقة الأقل بالأكثر

التعريف والتقسيم – القياس : ١٠٨ – ١١٢

الحقيقة والمجاز : ١١٥ – ١١٦ ، ٤٣٣ ، ٤٤٠

التعقيد اللفظي والمعنوي ١١٦ – الألغاز : ١١٦ –

الوضوح والجزالة والغرابة : ١١٦ – ١١٨ ، ١٢٣

الجمل المطرودة والمتقابلة – أنواع المقابلة (لف ونشر وطباق) : ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٦

الطرد والعكس : ١٢٥ – ١٦٦

الاستعارة التناسبية الأرسطية والمكتبة العربية : ١٢٥ – ١٢٦ التكافؤ – الازدواج – تشابه الأطراف – السجع بين أرسطو والعرب : ١٢١ – ١٢٢ ، ١٣١ التشبيه – الاستعارة بأنواعها – التمثيل : ١٢٢ وما يليها – ١٢٥ – ١٢٩

المبالغة ومواضع استخدامها بين أرسطو والعرب ، ٢٣٤

(وانظر الإبداع والأغراب) الألغاز ومواطن استخدامه وتأثر قدمه به : ١١٦ ، ١٣٠ – ١٣١ التكرار – الفصل ومواطن استخدامها ١٣٢ – ١٣٢ ، ١٤٤

التعداد السلبي (وهو ما يسميه قدامة : تلخيص الأوصاف بنفي الخلاف) : ١٣٤ ، ٢٥٠

تأليف اللفظ مع المعنى ونظيره العربي . ١٣٤

المقدمة (براعة الاستهلال) : ١٣٥ ، ١٣٦ وما يليها ، ٢٠٥ – ٢٠٣

الغرض في القصص الخطابية ومواطن حسنه . ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٩

البراهين الخطابية ومواطن حسنها ١٤١ – ١٤٣

الاستفهام ومواضع حسنه – السخرية – الدعا . ١٤٤ – ١٤٥

الخاتمة وأجزاؤها (= التخلص أو الخروج عند العرب) : ١٤٥ – ١٤٨ ، ١٦٦ – ١٦٧ ، ٢١٤ – ٢١٥

صحة التقسيم والاستيعاب : ٢١٤ العرف اللغوي وأثره في البلاغة العربية : ٢٣٢ وما يليها

التدرج من الأدنى إلى الأعلى : ٢٣٠ – ٢٣٢

الالتفات ووجوه حسنه : ٢٣١ المعايير البلاغية لحسن اللفظ (عند ابن سنان الخفاجي) : ٢٤٨ – ٢٤٩

وجوه حسن تأليف الكلام عند قدامة : ٢٤٩ – ٢٥١

وحدة العمل الأدبي (بين أرسطو والعرب) ٤٥ ، ٧٧ ، ٧٠ ، ٣٧٣ ، ١٠ — ١٠٤ ، ١٩٩ وما يليها

(عند بندتو كروتشيه) : ٣٠٧ — ٣١٢

(في النقد الحديث) : ٣٧٤ ، ٤٢١ — ٤٢٣ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٦١٤

الوحدة الكاملة عند بودلير : ١٩٩ — ٣٠٣

الوصيفة : ٥٢٣

الوضعة : ٣٠٨ — ٣٠٩

وقائع الافلاك في حوادث تليماك : ٥٠٢

(ه)

هامارتيا : أنظر : خطأ

هاملت : ٥٤٠ — ٥٦٠ ، ٥٧٠ — ٥٦١ ، ٥٨٠

(ى)

يوحنا كريستوف : ٥٠٥ — ٥٠٦

يوليسس : ٤٩٧ — ٤٩٨

٣ – فهرس الأعـــلام

(أ)

الآمدى : ١٧٩ ، ٢١٣ ، ٢٤٤ – ٢٤٥
أبان بن عبد الحميد اللاحق : ١٥٥ ، ٣١٢
ابراهيم ناجى : ٣٥٨ ، ٤٤٩
ابراهيم العرب : ٥٠١
ابسن : ٥٤٣ ، ٥٧٥ – ٥٧٦ ، ٥٩٧ ، ٦٠٩ – ٦١١
ابن الاثير : ١٥٢ ، ٢٤٨ – ٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٥ ، ٢٥٩ ، ٢٧٠
ابن أبى داود : ١٨٣ ، ١٨٧ – ١٨٩
ابن أبى ربيعة : ١٨٤
ابن خلدون : ٢٤٦ – ٢٤٧ ، ٢٥٦ ، ٢٧٣
ابن رشد : ١٥٧ ، ١٥٩ – ١٦٠
ابن رشيق : ١٧٠ – ١٧١ ، ٢٠٠
ابن الرومى : ٢٣٤ – ٢٣٥ ، ٢٤٤ ، ٣٦٧ – ٣٦٨
ابن سلام الجمحى : ١٦٦
ابن سنان الخفاجى : ١٧١ ، ٢٤٨
ابن سينا : ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٤٩٧
ابن طباطبا : ٢٠٠ – ٢٠١ – ٢١١ ، ٢٥٣ ، ٣٥٩
ابن طفيل : ٤٩٦ – ٤٩٨
ابن العربى : ١٩١ ، ١٩٢
ابن قتيبة : ١٣٨ (هامش) – ١٦٥ – ١٦٦ ، ٢٥٢ – ٢٥٣
ابن المعتز (عبد الله) : ٢٠٩ ، ٤٢٠ – ٤٢١
ابن المبارية : ٥٩٥
أبو العلاء المعرى : ١٥٩ (هامش) – ٣١٢ ، ٤٣٥
أبو تمام : ١٥١ ، ١٦٤ ، ١٧٦ ، ١٣٥ (هامش) ، ٢٠٥ – ٢٠٦ ، ٢١٥ ، ٢٣٠ (هامش) ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ – ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٢٣ (هامش) ، ٢٥٦ – ٢٤٤ ، ٤١٨
أبو حيان التوحيدى : ١٥٧
أبو سليمان المنطقى : ١٥٧
أبو العلاء المعرى : ٤٢٣ – ٤٢٤ ، ٤٣٦ – ٤٣٧ ، ٤٩٦
أبو عمرو بن العلاء : ١٦٥
أبو عمرو الشيبانى : ٢٤٢ – ٢٤٧ ، ٢٤٦
أبو نواس : ١٤٧ ، ١٦٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ، ١٨٩ ، ٢١٢ ، ٢١٦ ، ٢٢٦ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦
أبو هلال : ١١٠ ، ١٢٦ ، ٢٤٥ (هامش (، ٤٣٣ (هامش)
أبو ليوس : ٤٦٨
أتنان دى سانفيل : ٤٩٢
أجاثون : ٥٦
الأحوص : ٦٢
الأخطل : ١٨٦
أدمون روستان : ٥٩٤ – ٥٩٥
أديب مظهر : ٣٩٩ – ٤٠٠
أرسطو : ١١ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٦ – ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ – ٤٣ ، ٤٨ وما يليها – ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥١ ، ١٦١ ، ١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ٢١٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٤٠ ، ٢٤٣ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٧٩ ، ٢٨٩ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٥٢ ، ٣٥٤ ، ٣٥٨ ، ٣٧٤ ، ٣٨٧ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٩٩ ، ٥٠٨ ، ٥١٠ ،

٥٣٠ ، ٥٣٤ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ٥٣٩ ،
٥٤٣ ، ٥٥٠ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٩٦ ،
٥٩٨ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ،
٥٩٣ .

ازوكراتس : ١٢٣ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٢٧

اسخيلوس : ٢٦ ، ٥٣٩ ، ٥٣٩ ، ٥٨٢ ،
٥٨٤

الاسكندر دوما : ٥٥٣

الأصفهاني (ابن أبي داوود) : ١٨٧ — ١٩٠

الأحمص : ١٥١ ، ١٦٠ ، ١٦٧ ، ٢١٣ ، ٢٤٦

الأعشى : ١٦٤ ، ١٧١ ، ١٧٥ ، ٥١٣ ، ٥١٤

أفلاطون : ١١ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٧ ،
٤٨ — ٥٠ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٧٢ ، ٧٥ ،
٧٧ ، ٨٠ ، ٨٤ ، ١٤٩ ، ١٤٤ ، ١٥٧ ،
١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٢٤ ،
٢٥٠ ، ٢٧٩ ، ٢٨١ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ،
٣١٦ ، ٣٣٦ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٦٢ ،
٣٦٥ ، ٤٥٢ ، ٣٦٥ ، ٤٦٦ — ٦٣١ ،
٦٣٢ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢٧

أكرمان : ٥٦٧

ألان (فورنية) : ٣٠٩ ، ٣١٠

البركاى : ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٣٥

الين تيت : ٢٠٩ ، ٣٠٠

اليوت (ت . س) : ٣٠١ — ٣٠٩ ، ٣١١ ،
٣٥٤ — ٣٥٥ ، ٤٠٨

امرىء القيس : ١٦٢ ، ١٧٨ ، ١٨١ ، ١٧٢ —
١٩٣ ، ٢٠٢ ، ٢١٥ ، ٢١٤ ، ٢٣٨ ،
٢٤٥ ، ٢٦٥

امى لويل : ٢٩٠

اناتول فرانس : ٣١٩ — ٣١٠

اندريه بريتون : ٤٠١ — ٤٠٢ ، ٤٠٣

اندريه جيد : ٣١٠ ، ٥٢٠

أوجست كونت : ٣٠٨

أوسكار وايلد : ٣٠٩ — ٣١١

أونوريه دورفيه : ٤٤٥ — ٤٤٦

ايلوار (بول) : ٤٠٢ — ٤١٣

إيليا أبو ماضى : ٣٦٩ ، ٢٨٥ ، ٤١٨ — ٤١٩

(ب)

بابيت (ارفنج) : ٣٠٣ ، ٣٠٤

البحترى : ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ،
١٢٤ — ١٣٥ (هامش) ١٨١ (هامش)
٢٠٦ ، ٢١٤ ، ٢١٤ ، ٢١٧ ، ٢٣٠ —
٢٣١ (هامش) ٢٥٣ ، ٣٧٧ ، ٤١٨

بديع الزمان الهمذانى : ٤٩٥ وما يليها

برجسون : ١٥

بريزون : ٢٤٤

بريشت : ٣١٤ ، ٥٥١ ، ٥٥١ — ٥٥٥ ،
٥٦٥ ، ٦٠٢ ، ٦٠٦ ، ٦١٥

بشار بن برد : ١٥٤ ، ١٨٧ ، ٢٢٦

بشر بن المعتمر : ١٥٤ ، ١٩٦ ، ٢٥٢

بشر فارس : ٦٠٨ — ٦١١

بلزاك : ٢٧٨ ، ٢٩٢ ، ٣٠٨ ، ٣٠٥ ، ٣١٦ ،
٤٨٥ — ٤٨٦ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ،
٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٥ ، ٥١٧ — ٥١٨ ،
٥١٩ ، ٥٢٥ ، ٥٣١ ، ٥٣٥

بندا : ٣٠٨

بوالو : ٦٠

بوكاتشيو : ٤٧١ — ٤٧٢

بومارشيه : ٢٤٨

بيرانجيه : ٣٢٨

بينت (أرنولد) : ٥٠٦

بودلير : ٢٤ ، ٢٨٨ — ٢٩٠ ، ٣٠٦ ، ٣٣٤ ،
٣٤٧ — ٣٥٠ ، ٣٦٥ ، ٣٩٦ ٣٩٧

بولورليتون (أدوارد جورج) : ٤٨١ ، ٤٨٢

بترونيوس : ٤٦٨

برودون : ٣١٣

باوند (ازرا) : ٣٠٢ — ٣٠٣ ، ٣٠٨

بروست (مارسيل) : ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ —
٥١٨

بلاكور : ٣٠٢

بلوتوس : ٩٦

بنداروس : ٥٢

(بو ادخار الان) : ٢٩٠ – ٢٩١ ، ٣٥٧ ، ٣٥٩ (هامش) ٣٨١ ، ٣٩٦

بيراندلو : ٥٧٩ – ٥٨٠ ، ٦٢٣

(ت)

تشيخوف : ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٩٧ ، ٦١١ ، ٦٢٠

توفيق الحكيم (الأستاذ) : ٥٠٣ ، ٥٢٥ ، ، ٥١٩ ، ٥٦٣ ، ٦٠٨ ، ٦٥٩

توكيديدس : ٤٦٦

تولستوى : ٣٢٢ (هامش) ٤٨٧ – ٤٨٨

تين : ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٤٩٧ ، ٥٠٦

(ج)

الجاحظ : ١٢٢ (هامش) ١٢٣ ، ١٤٨ – ١٤٩ ، ١٥٠ – ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٩١ ، ١٩٩ ، ٢٠٤ ، ٢٢٦ ، ٢٤٦ ، ٢٥٣ – ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٤٩٣ ، ٥٩٤

جالسورثى : ٥٣٨

جرير : ١٨٦

جعفر بن علبة الحارثى : ١٨٠ – ١٨١

جليلة بنت مرة الشيبانى : ٤٢٩ – ٤٣٠

جميل : ١٨٨ ، ١٩١ ، ٢٠٩

جوته : ٣١٥ ، ٤٧٠ ، ٥١٤ ، ٥٨٠

جوتييه (تيوفيل) ٢٨٩ ، ٢٩١ ، ٣٠٦

جورجى زيدان : ٥٣٨

جورج دوهامل : ٥٠٣

جول رومان : ٤١٦ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٢٥

جول لوميتر : ٣٠٥

جون ستيوارت مل : ١ ، ٣٠٨

جيمى جويس : ٤٩٧ – ٤٩٧ ، ٥٠٣

(ح)

حافظ ابراهيم : ٥٣٨

الحريرى : ٤٩٨ وما يليها

حسان بن ثابت : ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٣٤٥

الحطيئة : ١٥١ ، ١٦٢ ، ٢٤ ، ٢١٠

حمزة بن أبى ضيغم : ١٨٣

حنامينه : ٥٣٦

حنين بن اسحق : ١٤٧

(خ)

خلف الأحمر : ٢٢٦

خليل حاوى (الأستاذ الدكتور) ٤٠٨ – ٤١٣

خليل شيبوب : ٣٨٠ – ٣٨١

خليل مطران : ٣٧٨ – ٣٧٩ ، ٣٨١ ، ٣٨٢

الخنساء : ٢٤٨ ، ٤٥٥

(د)

داشيل هامت : ٥٢٠ – ٥٢١

دانته : ٣١٥

دريدبن الصمة : ١٧٢

دستوفسكى : ٤٨٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١١ – ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ – ٥٣٢ ، ٥٣٥

دوس باسوس : ٥١٦ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ – ٥٢٨ ، ٥٢٩ – ٥٣٠

ديدرو : ٦١ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ – ٢٨٥ ، ٣١٣ ، ٥٤١ ، ٥٩٤

ديكارت : ١٥

(ر)

راسين : ٣٣٥ ، ٣٦٢ ، ٤٧٨ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٦٠ ، ٥٨٠ ، ٥٧٨ – ٥٧٩

الرافعى (مصطفى صادق) ٤١٤

راكان : ٥٤٧

رامبو : ٣٧٩ — ٣٨٠ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٦١
وانسوم : ٣١٢ ، ٤٧
وشيد سليم الخورى : ٣٦٨
روسو : ٢٨٢ ، ٢٨٤
ريجى دى جورمان : ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٨
ويفردى : ٤٠١ ، ٤٠٣

(ز)

زبراء الكاهنة : ٤٩٢ (هامش)
زهير بن أبي سلمى : ١٥٦ ، ١٥١ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٩٦ ، ٢١٠ ، ٤١٧ ، ٤٣٤ (هامش)
زثوبيا : ٥٠٣
زولا : ٢٧٨ ، ٣٠٨ ، ٣١٤ — ٣١٥ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٣٦ ، ٤٨٥ ، ٤٨٨ ، ٥٠٥ ، ٥١٩ ، ٥٦٢ ، ٥٤٤ ، ٥٦١ — ٥٧٨ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٦ ، ٥٩٨ ، ٦١٤

(س)

سارتر (جان بول) : (أنظر الوجودية) م : ٣٢٤ — ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٤٢٠ — ٤١٥ ، ٤٦١ ، ٥٣٦ ، ٥٢٧ ، ٥٣٠ ، ٥٥٩ ، ٥٧٤ ، ٥٨٤ — ٥٨٦ ، ٥٨٧ — ٥٨٨ ، ٤١٠ — ٥٩٢
سافو : ٥٢
سان بدرو : ٥٦
سان سيمون : ٢٧٩ ، ٣١٢ ، ٢٢٠ ، ٣٢٤
سانت بوف : ٢ ، ٣٠٧ ، ٤١٤
سانتسبرى : ٣١٠
سينجارن : ٣٠٣ ، ٣٠٤
سبندر : ٤٢ ، ٣٦٦ ، ٣٧٦ (هامش)
سترنديبرج : ٧١ — ٦٦٩ ، ٥٧٢ — ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٩
سدنى (فيليب) : ٦٠ (هامش)
سرفانتس : ٤٧٣ — ٤٧٤
سقراط : ٣٨٩ ، ٢٨ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ١٤٢ ، ٤٤٩
سكريب : ٥٤٢ — ٥٤٣
سنزار : ٤٧٥
سنوحى ٤٩٤
سوفوكليس : ٥٢ ، ٥٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٦١ ، ٧٩ ، ١٢٠ ، ١٣٩ ، ٣٣٧ ، ٥٣٧
سويدين كراع : ١٥٢
سولىپرودوم : ٣٩٤
سهل بن هرون : ٤٩٣
سيمونيدس : ٥٢ ، ٥٥

(ش)

شارل سورل : ٤٧٨
شتانبيك : ٥٨٦ — ٥٨٧ ، ٦٠٨
الشريف الرضى : ٤٣٤
شكسبير : ٧١ ، ٧٣ ، ٣٠٥ ، ٣٠٣ ، ٣١٣ ، ٥٥٨ — ٦٣ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٤ ، ٦١٧
شوبنهور : ٢٩٨
شيلر : ٥٤٥
شوقى (أحمد) : ٦٥ (هامش) ٣٦٦ ، ٣٧٦ — ٣٧٨ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ — ٤٣٩ ، ٤٤١ ، ٤٩٩ — ٥٠٠ ، ٥٤٨ — ٥٤٩ ، ٥٥٨ ، ٥٧٤ ، ٦٠٦ — ٦٠٨ ، ٦١٨

(ص)

صالح بن عبد القدوس : ١٥٥ ، ٢١٢
صلاح عبد الصبور : ٤٣١ — ٤٣٢
صموئيل بيكيت : ٥٧٩ — ٥٨٠ ، ٦٢٠ ، ٦٢٢

(ط)

الطبرى : ٤٩٢
طرفة بن العبد : ١٥٣

(ع)

عبادة القزاز : ٤٤٣

عباس بن الأحنف : ٢١٣

عبد الرحمن بن أبي عمار : ١٧٢ — ١٧٣

عبد الرحمن الشرقاوى (الأستاذ) ٥٠٤ ، ٥٣٦ ، ٦٢٩ — ٦٣٠

عبد الرحمن شكرى : ٤٨٣ ، ٤٤٥

عبد العزيز الجرجانى : ١٧٥ ، ٥٠٣

عبد القاهر الجرجانى : ١١٦ ، ١٢٨ ، ١٦١ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٥٦ ، ٢٧٦ ، ٤٢٠ ، ٦٣٤

عبد الله بن الدمينه الخعمى : ٤٢٩

عبد الوهاب البياتى : ٤٢٦ — ٤٢٧

عروة بن أذينة : ١٨٦

عزيز أباظة (الأستاذ) : ٣٥٦ ، ٦٠٧

العقاد (الأستاذ عباس محمود) : ٣٦٩و — ٣٦٩ ، ٣٨٢ — ٣٨٣ ، ٣٨٥ — ٣٨٦ ، ٤١٨ ، ٤٢٠ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٤١

على بن أبي طالب : ٩٥

عمر بن أبي ربيعة : ١٥٣ ، ٢٠٩

(ف)

فان وليم اكونور : ٣٠٤ — ٣١٤ ، ٣١٨

فرانسوا أوجيه : ٥٣٩ .

الفردوس : ٥٩٣

الفرزدق : ١٨٦

فرويد : ٣٥٩ — ٣٦٠ ، ٤٠٤ — ٤٠٥ ، ٤٨٨

فلوبير : ٣٠٨ ، ٤٥١ ، ٥٣٣١ ، ٥٢٥ ، ٥٣٠

فولكنر : ٥١٩

فيشته : ٢٨٨

فاليرى : ٣٥٩ ، ٤٦٩و

فرجيل : ٣٣٧

فرلين : ٣٩٦

فكتور كوزان : ٢٨٩و

فكتور هوجو : ٣٣٦ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٧٤ — ٥٧٥ ، ٦٢٥

فولتير : ٣٦٣

(ق)

قدامة بن جعفر : ١٠٩ — ١٢٢ ، ١٣١ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٧ وما يليها ١٩٧ ، ٢١٠ ، ٢١٥ ، ٢٤٩ ، ١٥١ ، ٤٣٣ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ .

(ك)

كارلو جوزى : ٦٨٠ — ٦٢١و

كاستيلارى : ٢٢١

كافكا : ٥٢٢ — ٤٩٠

كامل كيلانى سند : ٤٣٢ — ٤٣٣

كانت : ١٥٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٤ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢ ، ٢٩٥ — ٢٩٦ ، ٣٢٨ ، ٤٣٤ — ٣٨٧ ، ٣٨٨ — ٢٩٦ ، ٣٨٦

كثير : ١٥٣ ، ١٨٦و

كروتشيه : ٢٦٨ — ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٢٧٩ ، ٢٩٧ — ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٢٨ ، ٣٤٨ — ٣٤٩ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٦٣ — ٣٦٨

كزينوفون : ٥٨ ، ١١٠ ، ٤٦٤و

كليلة ودمنة : ٤٩٣ — ٤٩٦

الكندى : ١٤٨و

كوربسيه (جوستاف) : ٣١٤

كورنى : ٣٥٠ ، ٤٧٧ ، ٤٨٠ ، ٥٤٢ ، ٥٤٥ ، ٥٥٢ ، ٥٨١و

(ل)

لوكليردج : ٣٩١ ، ٣٩٢ — ٣٩٣ ، ٤٣٢

لابروبير : ٢٧٩ ، ٣٨٨و

لافايت (مدام) : ٤٧٩ — ٤٨٠و

لافونتين : ٥٠١ — ٥٠٢

لامارتين : ٣٩٢ ، ٣٩٣

لامب : ٣٣٨

لسان الدين بن الخطيب : ٤٤٢ ، ٤٤٤

السنج : ٥٤٦

لطفى الخولى (الأستاذ) : ١٢٠

لو كونت دى ليل : ٣١٦
لويس عوض (الدكتور) : ٣٩٣
ليفى برول : ٤٨٨

(م)

ماترلنك : ٦٧ ، ٦٢
ماتيو ارنولد : ٤٥٧
ماركس : ٢٣٥ — ٢٣٦ ، ٢٣٧ — ٣٣٨
مارلو : ٤٦٨
المتنبى : ١٧٩ ، ١٣٩ (هامش) ٢٠٩ ، ٣١٢ ؛ ٢١٥ ، ٢٢١ ، ٢٢٨ ، ٢٤٣ ، ٤٦٤
متى بن يونس : ١٥٧ ، ١٥٩
مجنون ليلى (قيس بن الملوح) : ١٩١ ، ١٩٢ (هامش) ٢٢٠ ، ٢٢٨ ، ٢٢٣ ، ٤٠٥ — ٤٠٩
محمد عثمان جلال : ٥٠١ ، ٥٠٣
مدام دى ستال : ٤١
مسلم بن الوليد : ١٦٤ ، ٢٠٣ ، ٢١٨ ، ٢٤٣ (هامش)
معاوية : ١٩٥ ، ٢٠٩
ملارميه : ٣٩١ ، ٤٤٥
المنفلوطى : ٥٠٣ — ٥٠٤
منكن : ٣٠٣ ، ٣٠٤
موجام : ٧٥
مورياك : ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٤٧ ، ٥٢٨
موليير : ٥٣٨ ، ٣٦١ ، ٥٦١ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠
مونتابور : ٦٠
المويلحى : ٥٠٠ — ٥٠١
ميخائيل نعيمه : ٣٧٨ — ٣٧٩ — ٣٨٥ — ٣٨٦

(ن)

النابغة : ١٧١ ، ٤٣٠
نازك الملائكة : ٤٣١
نجيب محفوظ (الأستاذ) ٥٠٤ ، ٤٠٥ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٥ — ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٥١ ، ٥٥٢
نزار قبانى : ٤٤٧ (هامش)
نصر بن سيار : ١٨٤
نصيب : ١٥٣
نعمان عاشور (الأستاذ) : ٦١٣

(ه)

هردر : ٣٥٣
همنجواى : ٥١٩
هنرى بيك : ٥٦٠ — ٥٦١
هوارس : ٥٤
هولكروفت : ٤٨٣
هوميروس : ٢٨ — ٢٩ ، ٣٣ ، ٢٤ ، ٥٠ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٧٦ ، ٨٨ — ٨٩٠ ، ٩٠ وما يليها ، ١٢٧ — ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ٤٢٤ ، ٥١٤
هيبل : ٥٤٦ ، ٥٧٢
هيجل : ١٥ ، ٢٧٨ ، ٢٩٤ — ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٣١٩ — ٥٩٦
هيرودتس : ٤٦٦
هيلدادوليتل : ٣٠٢

(و)

وردزورث : ٣٩١ — ٣٩٠ ، ٤٢٢
ولتر سكوت : ٥٠٤ ، ٥١٥
وليم هازلت : ٣١٠
ويلد (أوسكار) : ٣١٢

(ى)

يحيى بن نوفل الحميرى : ٢٠٩
يزيد : ١٩٢
يوجين أونيل : ٥٣٤ — ٥٣٥ ، ٥٩٧ — ٥٩٨
يوريدس : ٢٦ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٤٦٦
يونج : ٣٥٢
يونسكو : ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٦٢٣ ، ٦٢٥

٤ — فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
تقديم	٣ — س
مقدمة	٩ —٢٤

الباب الأول : النقد اليونانى

النقد قبل أفلاطون	٢٥ —٢٧
نقد أفلاطون	٢٧ —٣٨

نقد أرسطو

الفصل الأول — اللغة عند أرسطو .	٣٩ —٤٧
الفصل الثانى — نظرية المحاكاة والشعر عند أرسطو	٤٨ —٦١

فنون المحاكاة ٤٨ — ٥٠ — مفهوم الشعر ٥٥ — ٥٨ نشأته ٤٨ — ٥٥ — المحاكاة ٥٥ — ٥٦ — طرق المحاكاة ٥٦ — ٥٨ تصوير الممكن والمستحيل فى الشعر ٥٩ — ٦١ المحاكاة بعد أرسطو ٦٢ — ٦٣ أجناس الشعر الموضوعى عند أرسطو : المسرحية والملحمة ٦٢

(أ) المأساة مفهومها وأجزاؤها	٥٨ —٥٩

١ — الحكاية أو الخرافة ٦٥ — ٧٢ الوحدة العضوية فى الحكاية فى المأساة ٧٢ — ٦٦ أجزاء الحكاية

فى المأساة : التحول ، التعرف ، العقدة ، الحل ، داعية الألم ٦٢ — ٧٢ .

٢ — الأخلاق فى المأساة : معناها وشروطها ٧٢ — ٨٠ الغرض من المأساة وصلته بالخطأ (الهامارتيا) ٧٩ — ٨٠ نظرية التطهير ٨٠ — ٨٣ — ٣ — الفكرة فى المأساة ٨٤ — ٨٥ .

(ب) الملهاة : مفهومها وأسسها الفنية والفروق بينها وبين المأساة .	٨٦ —٨٩
(جـ) الملحمة : مفهومها وأسسها الفنية وصلاتها بالمأساة .	٩٠ —٩٣
الفصل الثالث	٩٤ —١١٣

غاية أرسطو من بحثه فى الخطابة ٩٥ — ٩٦ الخطابة والمنطق ٩٦ — ٩٨ الخطابة والشعر ٩٨ — ٩٩ أنواع الخطابة ٩٨ — ٩٩ أنواع المحاجة الخطابية والحجج الفنية ٩٩ — ١٠٠ — البراهين الخلقية الذاتية ١٠٠ — ١٠٣ البراهين المنطقية الموضوعية : المثل والقياس المضمر وأنواعهما البلاغية ١٠٣ — ١١٢

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع – الأسلوب وأجزاء القول عند أرسطو	١١٣–١٤٩
١ – مقتضيات الأسلوب :	
(قيمة الأسلوب الجمالية وأنواعه ١١٤ – ١١٥ خصائص الأسلوب العامة : الصحة والوضوح والدقة ١١٥ – ١٢٠ أسلوب الشعر وأسلوب النثر وما يتصل بهما من وجوه بلاغية ١٢٠ – ١٢٤ الابتكار فى الأسلوب ١٢٤ المجازات والاستعارات عند أرسطو وأثرها فى البلاغة العربية ١٢٩ – ١٣٢ أسلوب الخطابة وأسلوب الكتابة ووجوه بلاغة تتصل بمقتضى الحال فيها ١٣٢ – ١٣٥ .	
٢ – أجزاء القول ١٣٣ – ١٤٩ (المقدمة وما يتصل بها من وجوه بلاغية وما يقابلها عند العرب ١٣٣ – ١٣٤ الغرض والقصة الخطابية ١٣٤ – ١٣٦ البراهين الخطابية والغرض منها ١٣٦ – ١٣٨ الاستفهام ووجوه حسنة ١٣٨ – ١٣٩ السخرية والدعابة ١٣٩ – ١٤٠ الخاتمة ١٤٠ وسائل خطابية فى الأسلوب ١٤٠ – ١٤٩) .	
مكانة أرسطو فى النقد القديم والنقد العربى	١٤٩–

الباب الثانى : النقد عند العرب

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول – نشأة النقد العربى ومدى تأثره بأرسطو – عمود الشعر .	١٥٠–١٧٤
نشأة النقد العربى وتأثره بمفهوم المحاكاة والخيال عند أرسطو .	١٥٦–١٦١
عمود الشعر – مقوماته ومصدرها وقيمتها الفنية .	١٦١–١٦٨
الفصل الثانى – الأجناس الأدبية	١٦٩–٢٠٨
نظرة نقاد العرب إلى الأجناس الأدبية .	١٦٩–١٧٦
(أ) أجناس الأدب الشعرية عند العرب .	١٦٩–١٧٠
المدح ١٧٠ – ١٧١ – صفات المدح ورأى قدامة ونقده ١٧١ – ١٧٨ مطالع القصائد ١٧٨ – ١٨١ – الغزل ١٨٢ – ١٨٥ – الغزل اللاهى ١٨٥ – ١٨٨ – الغزل العذرى ١٨٨ – ١٩٣ – نقد ابن أبى داوود للغزل العذرى ١٩٣ – ١٩٥ – الغزل الصوفى ١٩٣ – ١٩٥ ١٨٨ – ١٩٣ .	
(ب) أجناس الأدب النثرية	١٩٦–١٩٧
الخطابة : أنواعها ونقدها ١٩٦ – ١٩٧	
الفصل الثالث – تنظيم أجزاء القول فى النقد العربى	٢٠١–٢١٠
وحدة العمل الأدبى فى النقد العربى القديم ١٩٨ – ١٩٩ النقد العربى والوحدة العضوية فى الشعر – وحدة القصيدة العربية ١٩٩ – ٢٠٨ وجوه البلاغة المتصلة بوحدة القصيدة ٢٠٩ – ٢١٠	
الفصل الرابع : الأهداف الإنسانية للأدب فى النقد العربى فى النثر ٢١١ – فى الشعر ٢١١ – ٢١٢ – مفهوم الصدق عند نقاد العرب القدامى وتقويمه ٢١٢ ٢١٤ وجوه البلاغة	٢١١–٢٢٥

الموضوع الصفحة

المتصلة بالصدق وقيمتها ومواضع حسنها : المبالغة وأنواعها والتخيل ٢١٤ – ٢١٨ تقويمها ٢١٨ – ٢٢٥ .

الفصل الخامس – قيمة الوجوه البلاغية فى النقد العربى أرسطو والوجوه البلاغية ٢٢٦ نشأة الوجوه البلاغية فى اللغات ٢٢٦ – ٢٢٧ عناية نقاد العرب بها ٢٢٧ منهج العرب ومنهج أرسطو فيها ٢٢٧ – ٢٢٩ – العرف اللغوى وأثره فى النقد العربى ٢٢٩ – ٢٣٢ – تقويم هذا العرف وتقسيمه ٢٣٣ – ٢٣٦ – محاذاة الأقدمين وأزمة التجديد ٢٣٦ – ٢٣٩ – السرقات وموقف النقد العربى منها ٢٣٩ – ٢٤٠ ٢٢٦–٢٤٠

الفصل السادس – اللفظ والمعنى . ٢٤١–٣١٠

موقف أرسطو من مسألة اللفظ والمعنى ٢٤١ – ٢٤٣ موقف نقاد العرب من المسألة ٢٤٣ أنصار المعنى وغرضهم ٢٤٣ – ٢٤٦ أنصار اللفظ ٢٤٦ – ٢٥٣ معايير حسن اللفظ عند ابن سنان الخفاجى ٢٤٦– وجوه حسن الكلام وما يتصل بهم من وجوه بلاغية عند قدامة ٢٤٧ – ٢٤٩ – التسوية بين اللفظ والمعنى ٢٥٠ – ٢٥١ – أصالة الجاحظ فى تقديمه اللفظ على المعنى ٢٥٢ – ٢٥٤ – موقف عبد القاهر ٢٦٨ رده على أصحاب اللفظ من سابقيه ٢٥٦ – ٢٦٢ – نظرية عبد القاهر فى النظم والصورة الأدبى وتقويمه الكلام بالعلاقات فى التركيب ٢٦٢ – ٢٧٠ – التقويم الجمالى وصلته بالمضمون عند القاهر ٢٧٠ – ٢٧٤ عبد القاهر وبندتو كروتشيه ٢٧٤ – ٢٧٦ .

الباب الثالث : النقد الأدبى الحديث

الفصل الأول – أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث ٢٧٧

المدارس الفلسفية والمذاهب الأدبية والنقدية ٢٩٢ – ٢٩٥ .

١ – الفلسفة المثالية والنقد الحديث ٢١٠–٣١٣

(١) ديدرو والنقد الحديث ٢٨٠–٢٨٥

(٢) كانت ونظرياته الجمالية وتقويمها ٢٨٥–٢٩٠

تيوفيل جوتييه والفن للفن وتأثره بكانت ٢٩١ – ٢٩٢ ادجار الان بو ٢٩٢ – ٢٩٣ – بودلير ونظريته فى الوحدة الكاملة ٢٩٣ – ٢٩٦ .

(٣) هيجل ونزعته بالمثالية نحو الواقع ٢٩٦–٢٩٩

(٤) بندتو كروتشيه ونظرياته الجمالية ٢٩٩–٣١٣

(٥) مدارس النقد الأميركية (المدرسة التصويرية مدرسة النقد الحديثة – مدرسة النزعة الإنسانية الجديدة) . ٣١٤–٣٠٦

ت . س . اليوت ٣٠٦–٣١١

المدرسة التأثيرية نتيجة الفلسفة الجمالية المثالية – مبادئها ونقدها . ٣١١–٣٤٣

الموضوع	الصفحة

٢ — الفلسفة الواقعية ومبادئها العامة ٣١١—٣١٣

(١) فلسفة السانسيمونيين الاشتراكية وتأثيرها فى جوزيف برودون . ٣١٤—٣٢٥

(٢) الفلسفة الوضعية وتأثيرها فى زولا — نقد تين ٣٢٠—٣٢٩

(٣) الفلسفة الواقعية المادة ونقدها ٣٢١—٣٢٤

(٤) الاشتراكية الغربية وفلسفة الوجوديين وصلتها بالفلسفة السلوكية . ٣٢٦—٣٣٢

٣ — نتائج نقدية عامة لهذه الفلسفات وتقويم لها صلات الأدب المختلفة بالحياة الاجتماعية ٣٢٨—٣٤٧

وتأثيرها فى النواحى الجمالية . ٣٣٠—٣٣٥

الجمال الطبيعى والجمال الفنى فى فلسفات الجمال . ٣٣٧—٣٤١

المضمون والشكل فى ضوء هذه الفلسفات . ٣٤١—٣٤٣

الفصل الثانى — الشعر ٣٤٢—٣٥٦

١ — نشأته ٣٤٢ — ٣٤٧ — الإلهام فى الشعر عند العرب وأفلاطون ٣٤٧ — ٣٤٨ — أرسطو والصنعة ٣٤٨ — كتاب عصر النهضة والإلهام ٣٤٨ — ٣٤٩ الكلاسيكيون والرومانتيكيون ٣٤٥ موقف النقاد المحدثين من قضية الإلهام والصنعة ٣٤٩ — ٣٥٠ كروتشيه ٣٥٠ — ٣٥١ الإلهام منذ فرويد وطابعه العلمى ٣٥١ — ٣٥٣ تطور مفهوم الشعر واختصاصه بالشعر الغنائى فى العصر الحديث ٣٥٢ — ٣٥٦

٢ — مفهوم الشعر فى العصر الحديث ٣٥٧—٣٦٣

التعريف الحديث للشعر ٣٥٧ — ٣٥٨ — لغة الشعر ولغة النثر ٣٥٨ — ٣٦١ — الشعر التعليمى وشعر الملاحم وصلتهما بالشعر الغنائى ٣٦٢ — التجربة الذاتية والفكر ٣٦٢ — موضوعية الذاتية عند بندتو كروتشيه ٣٦٢ — ٣٦٣ .

٣ — التجربة الشعرية ٣٦٤—٣٩٤

معنى التجربة الشعرية ٣٨٤ — ٣٨٥ — مفهوم الصدق فى التجربة الشعرية ٣٨٧ — ٣٨٨ ، مضمون التجربة الشعرية وقيمته فى تقويمها ٣٨٨ — ٣٩٣ — رأى بندتو كروتشيه ٣٩٣ — ٣٩٥ .

٤ — الوحدة العضوية ٣٧٣—٣٨٦

معنى الوحدة العضوية ٣٧٣ — ٣٧٥ — لا وحدة عضوية فى القصيدة التقليدية ٣٧٥ — ٣٧٧ — أثر الوحدة العضوية الجمالى فى بناء القصيدة الحديثة ٣٧٧ — ٣٧٩ الوحدة العضوية عند الرمزيين ٣٧٩ — ٣٨١ — الدعوة إلى الوحدة العضوية فى الشعر العربى الحديث ٣٨١ — ٣٨٣ الفرق بين الوحدة العضوية فى القصيدة وفى المسرحية ٣٨٣ — ٣٨٦ .

٥ — صياغة الشعر ٣٨٦—٤٤٨

أولا — أهمية الصياغة فى الشعر وتأثرنا فيها بالمعايير الجمالية العالمية للشعر الحديث ٣٨٦ —

الموضوع | الصفحة

٣٨٨ — الخيال ومعناه حديثاً ٣٨٨ — ٣٨٩ — الخيال والصورة عند الرومانتيكيين ٣٨٩ — ٣٩٣ — عند البرناسيين ٣٩٣ — ٣٩٥ — عند الرمزيين ٣٩٦ — ٤٠١ عند السرياليين ٤٠١ — ٤٠٤ المدرسة النفسانية ٤٠٥ — ٤٠٨ — التعبيرية فى الشعر الغنائى ٤٠٨ — ٤١٣ — عند الوجوديين ٤١٣ — ٤١٧ نتائج عامة لدراسة الصورة فى الشعر الحديث ٤١٧ — ٤٣٢ العبارات المجازية والصورة ٤٣٢ — ٤٣٣ العنصر القصصى فى الشعر وصلته بالصورة ٤٣٣ — ٤٣٤ —

ثانيا — موسيقى الشعر : الإيقاع والوزن ٤٣٥ — ٤٣٦ الإيقاع فى داخل البيت « الترصيع » ٤٣٧ — لزوم ما لا يلزم ٤٦٤ — دعوى الرتابة فى الوزن التقليدى ووسائل تفاديها بالدلالات الصوتية الجمالية ٤٣٧ — ٤٤١ البحر وموضوع القصيدة ٤٤١ — ٤٤٢ القافية ونقدها ٤٤٢ — ٤٤٤ — التجديد فى أوزان الموشحات ٤٤٤ — ٤٤٦ — الفرق بينها وبين التجديد فى أوزان الشعر الحديث — حجج المحدثين فى التجديد فى الوزن وغرضهم — صلة الدعوة بالرمزية ٤٤٦ — ٤٤٩ .

٦ — التزام الشاعر | ٤٤٩—٤٦٥

الشعر الخالص ٤٥٠ — ٤٥٤ — الشعر الشعر ٤٥٤ — ٤٥٨ — التزام الشاعر وموقف الواقعية الاشتراكية والوجودية منه ٤٥٨ — ٤٦٥ .

الفصل الثالث — القصة | ٤٦٣

١ — تطور القصة | ٤٦٤—٥٠٤

(١) تطور القصة فى الآداب الأوروبية : الأدب القصصى فى الآداب القديمة وطابعه الملحمى ٤٦٤ — ٤٦٨ قصص المغامرات الملحمية ٤٦٨ — ٤٧٠ — قصص الفروسية ٤٧٠ — ٤٧٥ — معارضة سرفانتس لها ٤٧٣ — ٤٧٥ — قصص الرعاة ٤٧٥ — ٤٧٨ قصة الشطار وتأثرها بالمقامات العربية ٤٧٨ — ٤٧٩ قصص التحليل النفسى ٤٧٩ — ٤٧١ — قصص المغامرات الحديثة وطابعها الهجائى الاجتماعى ٤٨٢ — ٤٨٣ قصص القضايا الاجتماعية عند الرومانتيكيين ٤٨٣ — ٤٨٥ المذهب الواقعى والطبيعى فى القصة ٤٨٥ — ٤٩٠ — قصص التحليل النفسى الحديثة ٤٩٠ اللاشعور الجماعى والفردى فى القصة الحديثة ٤٩١ — ٤٩٣ — القصص البوليسية ٤٩٣ — ٤٩٤ .

(٢) تطور مفهوم القصة فى الأدب العربى ٤٩١ — ٤٩٣ الأدب القصصى العربى القديم الأصيل والمترجم : كليلة ودمنة ٤٩٣ — ٤٩٤ ألف ليلة وليلة ٤٩٤ — ٤٩٥ المقامات ٤٩٦ — ٤٩٦ — رسالة الغفران ٤٩٦ — حى بن يقظان ٤٩٦ ٤٩٨ — نشأة القصة الفنية الحديثة فى الأدب العربى وأطوارها ٤٩٨ — ٥٠٤

٢ — الحكاية فى القصة | ٥٠٤—٥٢٦

التجربة الإنسانية ٥٠٤ — ٥٠٥ — معنى الصدق فى القصة ٥٠٥ — ٥٠٦ موضوع الحكاية ٥٠٦ — ٥١٠ — الوحدة العضوية ووحدة المسرحية ٥١٢ — ٥١٦ — طرق

الموضوع | الصفحة

عرض القصة والمذاهب الأدبية فيها ٥١٦ – ٥١٨ – معنى الموضوعية والصراع فى القصة ٥١٨ – ٥١٩ الحديث النفسى ٥١٩ – ٥٢٠ – أثر النزعة السلوكية فى الحكاية القصصية ٥٢١ – المادية التصويرية ٥٢١ – ٥٢٢ التصوير الاضمارى ٥٢٢ – ٥١٥ الايقاع فى الحكاية القصصية ٥٢٥ المجال والبيئة ٥٦١ الطابع الموضوعى ٥٢٦ – ٥٢٧ قصص الأجيال ٥٢٧ – ٥٢٨

٣ – الأشخاص فى القصة ٥٢٦–٥٣٧

الأشخاص فى القصة وصلتهم بالواقع ٥٢٦ – ٥٢٩ الشخصيات ذات المستوى الواحد ٥٢٩ – ٥٣٠ الشخصيات النامية وكيفية تصويرها ٥٦٨ – ٥٣١ دستوفسكى وسارتر ٥٣١ – ٥٣٢ – مسألة البطل فى القصة وأدب المواقف ٥٣٢ – ٥٣٧ .

الفصل الرابع – الاتجاهات العالمية فى المسرح بعد أرسطو ٥٣٦–٥٢٩

١ – موت المأساة ونشأة الدراما الحديثة ٥٥٨–٥٤٩

الملهاة والمأساة عند أرسطو ٥٣٧ – المأساة عند الكلاسيكيين ٥٣٨ – الفرق بين المأساة الكلاسيكية والمأساة القديمة ٥٣٦ – ٥٣٩ – الخطأ (الهامارتيا) عند أرسطو والكلاسيكيين ٥٣٩ – ٥٤٣ – الملهاة فى الكلاسيكية والفرق بينها وبين الملهاة القديمة ٥٤٣ – ٥٤٤ ملهاة البطولة والمأساة اللاهية ٥٤٥ الدراما الرومانتيكية ٥٨٣ – ٥٤٥ – الميلو دراما ٥٤٦ – ٥٤٨ الواقعية والدراما الحديثة ٥٤٨ – ٥٤٩ موت المأساة دون العنصر المأسوى ٥٤٩ .

٢ – الحكاية – الحدث ٥٤٩–٥٩٧

الاتجاه الأرسطى والكلاسيكى فى تركيز الحدث ٥٤٩ – ٥٥٢ – أثره فى بعض المسرحيات العربية ٥٥٢ – ٥٥٣ – المنطق الدرامى للحدث والفرق بينه وبين القصة ٥٥٣ – صعوبة تحويل القصص إلى مسرحيات ٥٥٣ – ٥٥٤ – استبدال الحدث بالحالات النفسية عند تشيخوف ٥٥٤ – ٥٥٥ – المسرح الملحمى عند بريشت ومعناه ٥٥٥ – ٥٦١ – نقده والتمثيل له ٥٥٨ – ٥٦٠ – المنظر الكبير فى الحكاية ٥٦١ – ٥٦٢ التخصص والتعميم فى الحدث بين الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية ٥٦٢ – ٥٦٥ موقف المذهب الرمزى ٥٦٥ – ٥٦٧ منطق الواقع والفرق بينه وبين الديالكتية فى الحدث ٥٦٨ – ٥٧٩ المذهب التعبيرى والحدث ٥٧٠ – ٥٧١ – ستر ندبيرك طليعة التعبيريين ٥٧١

٣ – الشخصيات – الأبعاد – الصراع ٥٦٨–٥٧٧

ارتباط الشخصيات بالحدث المسرحى ٥٦٥ – أسس جودة تصوير الشخصيات فيها ٥٦٨ – ٥٧٠ – الصراع ٥٧٠ – ٥٧١ – ارتباطه بالواقع ٥٧١ – ٥٧٢ – موقف الرومانتيكيين والواقعيين ٥٧٢ الأبعاد وقيمتها الفنية ٥٧٣ – ٥٧٨ –

الموضوع	الصفحة
تشيخوف والبعد النفسى ٥٧٦ – ٥٧٧ لويجى بيراندلو ٥٧٧ – ٥٧٨ – ستريندبيرج ٥٧٨ أبسن ٥٧٨ – ٥٧٩ .	
٤ – الموقف الدرامى ومسرحيات المواقف	٥٧٨–٥٩٢
الموقف قديماً وحديثاً ٥٧٨ – ٥٨١ – الموقف المسرحى ٥٨١ – ٥٨٢ القوى المسرحى وصورها ٥٨٢ – ٥٨٤ الموقف الدرامى والفرق بينه وبين الموقف الملحمى ٥٨٤ – ٥٨٦ معنى المسرح الملحمى عند بريشت ٥٨٧ – الصعوبة الفنية فى المسرحيات ذات الطابع الملحمى وكيف ذللها كبار الكتاب ٥٨٧ – ٥٩١ – مسرحيات المواقف فى العصر الحديث ٥٩١ – ٥٩٢ – سارتر ومسرحيات المواقف ٥٩٢ – ٥٩٣	
٥ – الفكرة وصراع الأفكار	٥٩٣–٦١١
الفكرة فى المسرحيات اليونانية ٥٩٣ – فى المسرحيات الكلاسيكية ٥٩٤ – دعوة ديدرو ٥٩٤ – عند الرومانتيكيين والامتداد الخارجى للصراع الفكرى ٥٩٤ – ٥٩٥ تعميق البعد الاجتماعى عند الواقعيين ٥٩٥ – ٥٩٦ الصراع الفكرى الديالكتى فى المسرحيات الحديثة ٥٩٦ – ٥٩٧ – صراع الوجود فى مختلف مظاهره ٥٩٨ – مأساة المجتمع فى انعزال الوعى الفردى ٥٩٨ – الصراع الإنسانى فى أوسع مداه ٥٩٨ – ٥٩٨ المسرح الملحمى والصراع الفكرى باثارة الشعور ٦٠١ – ٦٠٣ – وسائل التغريب عند بريشت ٦٠٣ – ٦٠٥ لابد فى مسرح الفكرة من إثارة الشعور ٦٠٥ – ٦٠٦ – صراع الأفكار والطبقات فى المسرحيات العربية الحديثة والتمثيل لها من إنتاجنا المعاصر ٦٠٦ – ٦١١	
٦ – الحوار والأسلوب	٦١٢–٦٢٧
معنى الأسلوب وأهميته فى المسرحية ٦١٢ – الجملة المسرحية ٦١٣ – الجملة المسرحية والحوار ٦١٣ – هدم الجدار الرابع والحوار ٦١٣ – ٦١٤ – الوظيفة الدرامية للحوار بعباراته المسرحية ٦١٤ – الواقعية لا تهمل العناية بالأسلوب ٦١٤ – ٦١٥ مراعاة الواقع واستنطاق لسان الحال ٦١٥ – ٦١٦ – المسرحيات الشعرية وصلتها بالواقعية ٦١٦ – رأى التعبيرين وبريشت ٦١٦ – ٦١٧ المسرحيات الشعرية فى أدبنا الحديث ٦٢٠ – ٦٢٢ الوظيفة الدرامية للغة المسرحيات العالمية الحديثة ٦٢٢ النزعة المضادة للمسرح والمعنى الدرامى للحوار فيها ٦٢٢ – ٦٢٥ – العامية والفصحى فى المسرحية ٦٢٥ – ٦٢٦ – اللغة الوسطى فى المسرحيات العربية ٦٢٦ – ٦٢٧ .	
خاتمة البحث	٦٢٨–٦٣٦
١ – فهرس أهم المراجع	٦٣٧
(أ) المراجع العربية	٦٣٨–٦٤١
(ب) المراجع الأجنبية	٦٤٢–٦٤٨
٢ – فهرس المعارف	٦٤٩–٦٥٥
٣ – فهرس الأعلام	٦٥٦–٦٧١

يسر **دار نهضة مصر** أن تواصل رسالتها الثقافية الأصيلة وتقدم لقرائها الكرام بعضا من مؤلفات الدكتور/ **محمد غنيمى هلال** كعلامة بارزة من علامات الأدب العربى . منها :

١- فى النقد المسرحى:

يسبح فيه المؤلف بين نصوص الأدب المسرحى ويتناولها بالنقد والتحليل بروية واعية ورسوخ متمكن ... ويتعرض لعوامل بنائها ومصادرها ويدعم ذلك بسرد ووعىٍ تاريخى أصيل كما يعتمد على المقارنة والنقد الفلسفى ..

ويستعرض ذلك بكشف مصادر شوقى فى «مصرع كليوباتره» ، وأزمة الضمير فى مسرحية سارتر « سجناء التونا» .. ويتعرض لمشكلة هامة فى المسرح ألا وهى «المسرح بين الفصحى والعامية» .

٢- المواقف الأدبية:

دراسة نقدية مقارنة ، يبرز فيها المؤلف مفهوم المواقف الأدبية ومعنى الموقف العام فى النقد الحديث ، والموقف الملحمى أو القصصى .

إن هذه الدراسة بالغة الأهمية . لأنها تمثل سطرا من فرع من فروع الدراسات المقارنة وفيما يخص أدبنا الحديث .

قضايا معاصرة فى الأدب والنقد :

إضافة خصبة وعميقة لمؤلفه ، فى رسالته النقدية ، والتى تتمثل فى بناء النقد على أساس علمى موضوعى يقضى لاذاتية الناقد أو يتحكم فيه. وأن يمزج الناقد بين الآراء والنظريات أو يتجاوزهما ليبتكر جديدا فى إطار إحاطته بتراث الإنسانية ، وأن تكون الجهود الصادقة والجادة فى خدمة الموطن والإنسانية .

ما الأدب :

جان بول سارتر ، ترجمة وتقديم : محمد غنيمى هلال

لبيان أهمية هذا الكتاب نعرف أن المترجم قصد به سد نقص فى مجال النقد الأدبى إذ يقدم من خلاله أهم نص فى أدب الالتزام أو أدب المواقف إذ يمثل فى أسسه العامة الاتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى ويستشهد عليه بأدب كبار الكتاب المعاصرين فى أوربا وأمريكا موضحا فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية كما عرض المترجم لما فيه من إشارات تاريخية وعلق على ما ذكره فيه من النصوص أو الكتب أوالمؤلفين والشخصيات الأدبية .

ونحن حريصون كل الحرص أن نزود عالم المعرفة بكل قَيِّم ونافع .. والله حسبنا .. وهو من وراء القصد .

الناشــــر


نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
أسسها أحمد محمد إبراهيم سنة ١٩٣٨

الأدب هو مجموعة مشاعر وأحاسيس ينسجها الأديب فى لمسات شعرٍ أو خطابةٍ أو نثرٍ أو قصةٍ أو نقدٍ بالبصيرة فهى حواطر ممتدة فى الآفاق يرتشفها ذوو الرؤى المعبرة والنظرات الواعية .

والدكتور / محمد غنيمى هلال

علامة من علامات الأدب العربى ولمسة فنية ضافية الذيول على كل أدباء العصر . . ورحلته فى عالم الأدب لم تخلق منه أديبا فحسب ، بل طوعت منه ناقدا محللا نابغا فى مملكته الأدبية .

وتفخر دار **نهضة مصر** أن تهدى لقرائها الكرام أقيم ما خط قلم الأديب الراحل ؛ إسهامًا منها فى ثقل المكتبة الأدبية فى العالم العربى أجمع .

مؤلفات د. محمد غنيمى هلال

- الأدب المقارن
- دور الأدب المقارن
- فى النقد التطبيقى والمقارن
- دراسات أدبية مقارنة
- النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة
- النقد الأدبى الحديث
- فى النقد المسرحى
- قضايا معاصرة فى الأدب والنقد
- المواقف الأدبية
- دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده
- ليلى والمجنون . . أو «الحب الصوفى»
- الرومانتيكية
- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية
- ما الأدب ؟ جان بول سارتر
ترجمة/ محمد غنيمى هلال

